2618-6942

BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION

БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

Электронный научно-методический журнал «BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION» зарегистрирован ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.

Учредитель и Главный редактор – Н.А. Кушаев

Редакционный совет / EditorialBoard:

Кушаев Нариман Азисович, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, Учредитель и Главный редактор Объединенной редакции научно-методических журналов по художественному образованию и эстетическому воспитанию

Nariman Azisovish Kushaev, Founder and Editor in Chief of the Joint edition of the scientific and methodological journals on art and aesthetic education

Потапов Дмитрий Александрович, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журнала «Искусство и образование» Международного центра «Искусство и образование»

Dmitry Aleksandrovich Potapov, PhD in Education, associate professor, deputy director of the journal "Art and Education" of international centre "Art and Education"

Афанасьев Владимир Васильевич, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Vladimir Vasilievich Afanasyev, Doctor of Education, Professor, Professor of the Moscow City University

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Irina Borisovna Gorbunova, Doctor of Education, professor, Chief Researcher of Herzen State Pedagogical University of Russia

Дракулич Саня (Хорватия), профессор Академии искусств при Университете им. Й.Ю.Штроссмайера в Осиеке

Sanya Drakulich (Croatia), professor of the Academy of Arts of the university named after Strossmayer in J.J.Osijek

Дружкова Наталья Ивановна, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Московского педагогического государственного университета

Natalya Ivanovna Druzhkova, Doctor of Education, PhD in Art, professor of Moscow Pedagogical State University

Игнятович Зарко (Словения), профессор Консерватории музыки и балета г. Любляна и музыкально-педагогический факультет Университета г. Марибор

Zarko Ignatovich (Slovenia), professor of The Ljubljana Conservatory of Music and Ballet and the Department of Music and Education at Maribor University

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского

Olga Vissarionovna Komarnitskaya, Doctor of Art, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, проректор по научно-исследовательской работе Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Irina Anatolyevna Korsakova, Doctor of Cultural Studies, Ph.D., Professor, Vice-Rector for scientific work of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Красильников Игорь Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института художественного образования и культурологии РАО

Igor Mikhailovich Krasilnikov, Doctor of Education, professor, senior researcher of the Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Science, Moscow University of Open Education

Логинова Лариса Николаевна (Испания), доктор искусствоведения, профессор теории музыки Академии музыки и танца «Лютье» в г. Барселона

Larisa Nikolaevna Loginova (Spain), Doctor of Arts, professor of music theory of the Academy of Music and Dance Ljutje in Barcelona

Ломов Станислав Петрович, доктор педагогических наук, профессор, действительный член (академик) Российской академии образования, заведующий кафедрой Московского педагогического государственного университета

Stanislav Petrovich Lomov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Full member of the Russian Academy of Science, Head of the Chair of Moscow Pedagogical State University

Малинина Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

Tatyana Glebovna Malinina, Doctor of Arts, professor, chief researcher of National Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

Майковская Лариса Станиславовна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования факультета музыкального искусства Московско го государственного института культуры

Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Education, the Faculty of Music Art, the Moscow State Institute of Culture

Мюхкюря Светлана Эйновна (Финляндия), магистр философских наук, президент Международной культурной ассоциации г. Турку (Финляндия), директор Арт-центра Bravo

Svetlana Ainovna Myhkyra (Finland), MA, president of the International Cultural association of Turku (Finland), director of Art Centre "Bravo"

Николаева Елена Владимировна, доктор педагогических наук, профессор Московского педагогического государственного университета

Elena Vladimirovna Nikolaeva, Doctor of Education, Professor of Moscow Pedagogical State University

Орлова Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, заместитель Главного редактора журнала «Музыка в школе» Международного центра «Искусство и образование», Учредитель и Директор Образовательного журнала «Музыка и Электроника»

Elena Vladimirovna Orlova, PhD in Art, deputy director of the journal "Music at School" of the International Centre "Arts and Education", founder and director of the educational journal "Music and Electronics

Рощин Сергей Павлович, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Sergei Pavlovich Roshchin, Doctor of Education, Professor of the Moscow City University

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина

Tatiana Vasilevna Portnova, Doctor of Arts, Professor of Department of Art Studies Russian State University A.N. Kosygin

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Ekaterina Aleksandrovna Skorobogacheva, Doctor of Art, Vice-rector for scientific work, Professor of the Department of General art history of the «Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov»

Уколова Любовь Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, начальник департамента музыкального искусства Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета

Lyubov Ivanovna Ukolova, doctor of Sciences (Pedagogy), Professor of Moscow City Teachers' Training University

Фомина Наталья Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий лабораторией Института художественного образования и культурологии РАО

Natalya Nikolaevna Fomina, Doctor of Education, professor, a corresponding member of the Russian Academy of Science, the chief of the lab of Institute of Art Education and Cultural Studies of Russian Academy of Science.

Цыпин Геннадий Моисеевич, доктор педагогических наук, профессор Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке

Gennadij Moiseevich Cypin, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Schnittke Moscow State Institute of Music

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»
Юридический адрес:101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
ИНН 7715576892, **ОГРН** 1057748371856, **ОКПО** 78928720
Почтовый адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16
Телефон: (495) 917-84-41
Веб-сайт: http://www.art-in-school.ru
Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»
Official address:101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
TIN 7715576892, **PSRN** 1057748371856, **NCN** 78928720
Postal address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16
Telephones: (495) 917-84-41
Web-site: http://www.art-in-school.ru
E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Басаргина Елена Георгиевна
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ (ГЕРМАНИЯ) 7

Путра Виолетта Анатольевна
«ЖИЗНЬ КАК СОН»: БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ВОСТОЧНОЙ АЗИИ 15

Цзэн Лояо
РОМАНТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ МИФА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ХЭ ЧЖАНЬХАО И ЧЭНЬ ГАНА «ЛЯН ЧЖУ» 25

Чжан Сунао
ПАРТИИ ТРОМБОНОВ В ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЕ ФРАНЦА ШУБЕРТА ЛЯ-БЕМОЛЬ МАЖОР 38

Шишканов Андрей Иванович
ФЕНОМЕН ЯКУТСКОГО КИНО 47

Чжан Лили
НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПУТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА 56

Сун Чэнсэнь
ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ КИТАЯ И ЯПОНИИ НА РАЗВИТИЕ КОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ 63

Балкинд Екатерина Львовна
СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В БЕСПРЕДМЕТНОМ ИСКУССТВЕ 69

Егорова Елена Александровна
ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ИТАЛИИ С I В. ПО XVI В. 77

Сюэ Яхуэй
ПУСТОТА И ПРОСТРАНСТВО В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 82

Воротной Михаил Вячеславович, Майстренко Александр Викторович
ВЛИЯНИЕ КАЧЕСТВА ТРОСТЕЙ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КЛАРНЕТОВ И САКСОФОНОВ. ОСОБЕННОСТИ ИХ ИЗГОТОВЛЕНИЯ, ПОДГОНКИ И ПОДГОТОВКИ К ИГРЕ В РОССИИ 89

Бочкарева Екатерина Дмитриевна, Киселев Максим Александрович, Шайхутдинова Наталья Фердинатовна
ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА ЗАНЯТИЯХ МУЗЫКОЙ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ 96

Ли Цунхуэй
ДОДЕКАФОНИЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ *102*
Ван Цзе
«СТРАНА УЛЫБОК»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕТТЫ В КИТАЕ *108*
Похлебаева Майя Байзетовна, Кочеткова Светлана Юрьевна, Акопьян Вартан Сергеевич
ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО (ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДЫ И ЦИФРОВЫЕ ФОРМЫ) *114*
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ
Мозгот Валерий Георгиевич, Чай Ифаньцзы
КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА П.И. ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КНР *124*
Цинь Шиюй
ЭЛЕМЕНТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ПОЭЗИИ В ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ ВАН ЛИСАНЯ *133*
Горбатько Александр Александрович
МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ВИОЛОНЧЕЛИ СВЯТОСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА КНУШЕВИЦКОГО *146*
Ли Кайсян
ТВОРЧЕСТВО ДЖОНА КЕЙДЖА И КОНЦЕПЦИЯ ЗВУКА: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА *153*
Ма Кэнань
ВЛИЯНИЕ И ЗНАЧЕНИЕ «КАНТАТА ЖЕЛТАЯ РЕКА» СЯНЬ СИНХАЯ НА СОВРЕМЕННЫЕ КИТАЙСКИЕ ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ *159*
Чжу Цзыи
ТИПОЛОГИЯ ПОВТОРЯЮЩИХСЯ ТЕМ И ИХ СВЯЗЬ С ТОНАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ В ОПЕРЕ «ТРАВИАТА» Д. ВЕРДИ *165*
Васильева Татьяна Ивановна
ТЕХНОЛОГИЯ ОРКЕСТРОВКИ МОРИСА РАВЕЛЯ «КАРТИНОК С ВЫСТАВКИ» МОДЕСТА МУСОРГСКОГО *171*
Филиппова Ольга Николаевна
ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА БИЛИБИНА *181*
Ли Цзинхань
ДЖОАККИНО РОССИНИ И ЕГО ВОКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В МУЗЫКЕ. ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ КОМПОЗИТОРА *190*
Егорова Елена Александровна, Коновалова Анастасия Андреевна
ВЛИЯНИЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ ЭПОХИ НА ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ РЕВОЛЮЦИИ В ОПЕРЕ Т. ХРЕННИКОВА "МАТЬ" *198*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Вэй Кайюань
ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ НА ИСКУССТВО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНЕНИЯ В КИТАЕ 205
Ли Чжуншань
РУССКАЯ ОПЕРНАЯ ШКОЛА И КИТАЙСКИЕ ОПЕРНЫЕ ПЕВЦЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ОБРАЗОВАНИЯ 211
Вань Жуньмэй
ЭМОЦИОНАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ВОСПРИИМЧИВОСТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОЗНАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ДРУГОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНТОВ ЦЗИЛИНЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АНИМАЦИОННОГО ИСКУССТВА) 218
Ван Даньни
ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ОБУЧЕНИЯ В ШКОЛАХ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ 226
Чэнь Синюй
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОЙ ПЕСНИ В КИТАЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ 233
Кислова Оксана Николаевна, Кузьмишина Анастасия Михайловна, Шиловская Наталья Станиславовна, Казанцева Галина Алексеевна
ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ДЕТСКОЙ СРЕДЕ НА ПРИМЕРЕ НИЖЕГОРОДСКОГО РЕГИОНА 240
Чжан Ханьвэнь
ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО 249
Цзэн Чжао
ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ РАЗЛИЧИЙ НА ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ РОССИИ И КИТАЯ 256
Ян Сицзин
ВЫБОР ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЭТНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ КНР 262
Лэй Цянь
ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ 270

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Денисов Николай Григорьевич, Антипина Алина Александровна
ТРАДИЦИИ И ПРАКТИКИ РЕГИОНАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ 278

Кудрявцева Серафима Викторовна
ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД КАК ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПЛАТФОРМА ФОРМИРОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ У ОБУЧАЮЩИХСЯ – ПИАНИСТОВ В КОЛЛЕДЖЕ 286
Воробьёв Максим Валерьевич
ЦЕННОСТЬ ИДЕОЛОГИИ В РОССИЙСКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ 292
Малащенко Валерий Олегович, Антонова Марина Александровна, Князева Галина Львовна, Белоконь Игорь Андреевич
МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ С ПРИМЕНЕНИЕМ ГИБРИДНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ 300
Галеев Рамис Раилевич
ТРАДИЦИИ И ОБЫЧАИ ТАТАРСКОГО НАРОДА КАК СРЕДСТВА ПРОФОРИЕНТАЦИИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ 307
Платонова Алина Александровна
РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С БУДУЩИМИ ДИРИЖЕРАМИ ВОЕННОГО ОРКЕСТРА 314
Бай Лу
ПРИМЕНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ 321
Чжан Бинь
РОЛЬ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОГО АНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ СТУДЕНТАМИ-КОНТРАБАСИСТАМИ В ВУЗАХ КИТАЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСНТРУМЕНТА «ДИГЭХУ» 328
Лю Цзыхао
ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ 333
Камерис Андреас, Панкова Анастасия Анатольевна
РЕЗУЛЬТАТ ОБУЧЕНИЯ КАК ГЛАВНЫЙ АСПЕКТ ПРИ РАЗРАБОТКЕ УЧЕБНЫХ КУРСОВ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ 340
Окунев Павел Анатольевич
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ НАСТРОЙКИ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 350
Чжао Сяолэй
ОБ ОБНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КНР 357
Козлов Олег Александрович
СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА МОДЕЛИРОВАНИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЦИФРОВОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ КУРСАНТОВ ВОЕННЫХ УЧИЛИЩ 363

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Басаргина Елена Георгиевна
доцент кафедры вокального искусства,
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: basargina66@mail.ru

Basargina Elena G.
Associate professor at the Department of Vocal
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ (ГЕРМАНИЯ)

Аннотация. Начало эпохи Нового времени в Европе сопровождалось настоящим расцветом культуры и науки, что сформировало благодатную почву для удивительного периода в истории человечества – эпохи Просвещения. Эпоха Нового времени сменила период Средневековья и принесла с собой изменения в повседневность европейцев, религию и науку. В результате реформации церкви, формирования единых централизованных государств и в итоге – научной революции XVII в. – было преодолено влияние религии на научную мысль. Так в европейской истории началась эпоха Просвещения, которая длилась с начала XVIII до первой половины XIX в. Музыкальное искусство Германии отошло от строгих традиций и давления церкви и дворянства в условиях философского и художественного просвещения, что в конечном итоге привело к независимости композиторов и их творчества. Приверженность идеалам Просвещения определяет специфику музыкальной «классики» в сравнении ее с «классицистскими» тенденциями в других видах искусства.

Ключевые слова: культура, музыкальное искусство, эпоха Просвещения, Германия.

SOME FEATURES OF THE FORMATION OF THE MUSIC AESTHETICS IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT (GERMANY)

Abstract. The beginning of the New Age in Europe was accompanied by a real flourishing of culture and science, which formed fertile ground for an amazing period in the history of mankind - the Age of Enlightenment. The Age of New Age replaced the period of the Middle Ages and brought with it changes in the everyday life of Europeans, religion and science. As a result of the reformation of the church, the formation of unified centralized states and, ultimately, the scientific revolution of the 17th century, the influence of religion on scientific thought was overcome. Thus, the Age of Enlightenment began in European history, which lasted from the beginning of the 18th to the first half of the 19th century. Musical art in Germany moved away from strict traditions and dependence on the church and the nobility in the context of philosophical and artistic enlightenment, which ultimately led to the independence of composers and their work. Adherence to the ideals of Enlightenment defines the specifics of musical "classics" in comparison with the "classicist" tendencies in other forms of art.

Keywords: culture, musical art, Age of Enlightenment, Germany.

Термины «классика» и «классическое искусство», хотя и очень широко распространенные как в академическом дискурсе, так и в повседневной речи, не имеют на сегодня четко очерченных и достаточно строгих границ. Не вдаваясь глубоко в суть

дискуссии, развернувшейся и долго не стихающей вокруг употребления данной терминологии, мы хотели бы акцентировать специфику ее применения в сфере такого вида искусства, как искусство музыкальное.

Сам термин «классика» восходит к латинскому classicus, подразумевающему некую упорядоченность, подверженность формализации и классификации. Термин же «классический» в европейском искусствоведении начинает активно употребляться в XIX веке – но, преимущественно, применительно к искусству XVIII столетия; в первую очередь и главным образом – к произведениям живописи, пластических искусств и литературы, ориентированным на античные (собственно-«классические») образцы. Само художественное направление, в рамках которого в XVIII веке получил развитие данный тренд, было обозначено как «классицизм» и отличалось следующими характерными особенностями: с одной стороны, авторы «классицистских» произведений стремились к своего рода «уподоблению» античной классике, использованию характерных для нее художественных норм и т.п. С другой же – не будем забывать, что те самые античные образцы, в которых представители «классицизма» видели свой идеал, в действительности были куда ближе к идеалам творческой свободы и индивидуально-личностного подхода. «Классицисты», опираясь на эстетическое учение Аристотеля, таким образом сводят античное искусство к форме, по сути игнорируя его содержание.

Во многом этот тренд определялся особенностями исторического периода, в рамках которого развивалось искусство «классицизма», – а именно становлением и развитием абсолютной монархии. Однако почти в тот же исторический период начинает успешно развиваться и противоположные социально-политические тенденции – формирование буржуазии и ее самосознания, субъектности, культуры, самое яркое свое отражение нашедших в идеологии эпохи Просвещения.

И именно в музыке, в отличие от других сфер искусства, «классическим» было названо – и до сих пор признается – направление, максимально репрезентирующее не «абсолютистские», а, напротив, просветительские идеалы эпохи. Можно даже сказать, что в определенном смысле музыке «повезло»: аутентичных образцов античного музыкального искусства, на которые могли бы ориентироваться музыканты XVIII-XIX веков, просто не существовало – и те из музыкантов, которые готовы были выйти за рамки уже привычных форм (например, барочных), с необходимостью должны были разрабатывать инновационные подходы.

Если гуманистические и либеральные идеи первоначально были ограничены небольшим кругом мыслителей, то в эпоху Просвещения XVIII эти идеи стали доступными для всех. Центральными темами Просвещения XVIII века были, прежде всего, образование, гуманизм и свободное самоопределение личности.

Именно в это время класс буржуазии все более уверенно заявлял о себе в различных сферах – например, в образовании, а также в области «собственного» искусства, то есть в развитии и продвижении художественной культуры, отражавшей ценности именно этого социального слоя. Изменения коснулись не только литературы и изобразительного искусства, но и музыки, которая перестала быть уделом исключительно дворянских домов, как это практиковалось столетиями. (Здесь, конечно, не идет речь о музыке «народной», чье развитие не прерывалось никогда.)

Одной из ярких характеристик процессов развития раннебуржуазной культуры в Европе стало «смещение» в сторону общей индивидуализации всех областей жизни общества, начавшееся еще в эпоху Ренессанса, но теперь принимающее все более выраженные формы; музыкальное искусство также приобретает индивидуальный характер, фактически отказываясь от признанных канонов и нормативов и расширяя творческие границы. Так, со временем отходят на второй план такие «канонические» элементы

барокко, как многоголосие и генерал-бас. Прежде всего, заметно отклонение от ранее общепризнанных приемов и символов музыки барокко, которые были обобщены в теории аффектов. Установленный свод правил диктовал композиторам определенные музыкальные элементы для воплощения конкретных драматических ситуаций внутренней драмы музыки. В эпоху барокко можно было добиться предсказуемых реакций и аффектов, используя известные и универсальные «формулы» музыкального языка. В музыке для театра теория музыкальных аффектов подкреплялась строго определенной «хореографией», также предписывающей весьма специфические последовательности движений, положения рук и характерную мимику для художественного отображения того или иного душевного состояния сценических персонажей.

Теперь же, в эпоху Просвещения, композиторы и слушатели постепенно уходили от этого универсального символического языка музыки. Обобщенный и символический музыкальный язык утратил свою значимость; композиторы последующего классического периода стремились выразить музыкально-художественными средствами собственные индивидуальные чувства, эмоции, собственные представления о мире и месте в нем человека. Эти тенденции во второй половине XVIII в. способствовали не только очевидному расцвету музыкального искусства, но также и существенному повышению его общественной значимости.

«Содержание» музыки теперь выходит на первый план: музыка среди прочего служила средством политического влияния на людей. Следует также иметь в виду, что музыка была не просто пассивным «приложением» революционных и буржуазных идеалов, но активно транслировала эти идеи. Немецкий композитор и музыковед Эрнст Герман Мейер (1905-1988 гг.) говорит в этом контексте о творчестве В. А. Моцарта: Моцарт «не просто пассивно вдохновлялся идеалами революционной, прогрессивной буржуазии того времени — он активно вдохновлял свое социальное окружение и формировал его посредством своей музыки» [5, S. 211]. Специальное внимание просветительскому потенциалу музыкальных сочинений Моцарта неоднократно уделялось также и в исследованиях других ученых. См., напр., посвященные данному аспекту статьи из коллективной монографии М. Чаки «Европа во времена Моцарта» [5]: «Просвещение и музыка» Г. Кнеплера [5, S. 153-158], «Моцарт за гранью Просвещения. О развитии музыкальной субъективности» Э. Мулдера [5, S. 179-184] и др.

Социально-критическое отношение композитора к реалиям феодально-абсолютистского периода особенно заметно в таких операх Моцарта, как «Женитьба Фигаро», в которой неприкрыто осуждается социальное неравенство. Хотя комедия, на которой было основано либретто, изначально была запрещена в Вене, Моцарту и его либреттисту Лоренцо да Понте все же удалось воплотить в опере революционный дух драматурга и публициста П. Бомарше. Говорят, что сам Наполеон назвал «Безумный день или Женитьба Фигаро» Бомарше «революцией в действии»: «C'etait la revolution déjà en action» [7, p. 188]. В том же контексте следует рассматривать, безусловно, также и оперы Моцарта «Дон Жуан», и особенно – «Волшебную флейту» с явственно проводимыми в ней масонскими идеями; не случайно ее даже обозначают зачастую как «masonic opera». Влиянию масонских идей на оперу «Волшебная флейта» В. А. Моцарта и либреттиста Э. Шиканедера посвящено уже немало работ; подробнее об этом влиянии см., напр.: [1, с. 174-177].

Благодаря развитию и укреплению буржуазии в эпоху Просвещения, музыкальное искусство становилось доступным для более широких масс. До второй половины XVIII в. музыка – опять же имея в виду не «народную» музыку, а «профессиональное» и близкое к профессиональному музицирование, – звучала в основном при знатных дворах. «Будучи в первую очередь источником эстетического наслаждения, она [музыка] служила здесь также

средством демонстрации власти. Кроме того, представители знати сами охотно музицировали со своим собственным оркестром. Теперь же богатая буржуазия постепенно “завоевывала” право участвовать в развитии музыки и музыкальной культуры» [3, S. 4].

Музыка становится более доступной для музыкантов-любителей, которые сами по себе были не настолько связаны традиционными канонами, чем их предшественники; на этой основе складывается и развивается совершенно новый тип музицирования. Вплоть до рассматриваемого периода профессиональные занятия музыкой были доступны, помимо собственно музыкантов, знатными любителями: знать и придворные сами, как правило, были в сущности даже не любителями – а профессиональными исполнителями. Каждый, кто владел музыкальным инструментом, исполнял музыку; даже помещики и дворяне играли в своих собственных оркестрах. С началом нового этапа многие «обычные» горожане начинают привносить музыкальную культуру в собственные дома. Одновременно со становлением буржуазии активно развивалась песня. При этом песни, как и прежде, намеренно оставались простыми и удобными для исполнения, поскольку предназначались в первую очередь для домашнего использования, для собственного удовольствия певца.

Здесь также просматривается связь с субъективизацией и индивидуализацией музыки, отмеченными в качестве важной характеристики развития культуры (и, в частности, музыкального искусства) в эпоху Просвещения: представители буржуазии активно осваивают механизмы выражения чувства художественными средствами – в том числе средствами музыкальными. В этом контексте также можно объяснить переход от барочного музыкального символизма, основанного на теории аффекта, к произведениям субъективного, индивидуального характера, предоставлявшего своим создателям заметно более широкие возможности для творческого самовыражения.

В чем проявилось упомянутое выше «упрощение» музыки? С одной стороны, в устранении доминирующего бассо континуо, а с другой – в переходе от полифонии, столь характерной для барочной музыки, к преимущественно одноголосной мелодии. Исполнителям барокко с преобладанием бассо континуо обычно предлагалась только басовая партия, на основе которой они могли импровизировать, притом тоже в достаточно ограниченных рамках, заведомо «предустановленных» каноном. Такой метод, безусловно, требовал определенного уровня развития профессиональных композиционных и исполнительских навыков и умений. На основе басовой партии строилось полифоническая гармония нескольких равнозначных голосов. Теперь приоритеты меняются: в музыкальных произведениях стиля рококо сольная мелодия, «сопровождаемая аккордами или гармонией», взяла на себя ведущую роль [6, S. 241].

Австрийский дирижер и музыковед Курт Пален (1907-2003 гг.) также приписывает определенную «простоту» классике или рококо как музыкальному стилю буржуазии, но в этом определении ни в коем случае не следует усматривать негативную коннотацию. К. Пален интерпретирует не совсем удачное выражение «простоты» как «близость к народу»: «В классической музыке все три элемента музыкального искусства были близки народу: мелодия, гармония и ритм. Мелодия выполнила первую заповедь народной музыки: она должна быть легко воспринимаемой и легко воспроизводимой. Классическая мелодия была такой же простой, какой она была со времен менестрелей – и какой она уже никогда не станет …» [6, S. 247].

В трактате «Идеальный капельмейстер», изданном в 1739 г., немецкий композитор, органист, оперный певец, музыкальный критик и теоретик музыки Иоганн Маттезон (1681-1764 гг.) уже предвосхитил первые стилистические элементы раннего классицизма, отвергнув строгие формы барокко и выступая за музыку более «раскрепощенных» форм. Согласно убеждениям мастера, акцент на «математической стройности», которой уделялось так много внимания в музыке барокко, в действительности не должен иметь

такого доминирующего значения при создании музыкального произведения, а может лишь остаться в истории музыкального искусства как пример «старого и упрямого заблуждения». Ведь не все, что прекрасно, поддается измерению: «Сочетание бесконечного, непостижимого, неизмеримого; невообразимая, врожденная грация; я-не-знаю-что; внутренние, природные и этические условия вместе с их деликатным применением содержат в себе истинную силу мелодических и гармонических эффектов, вызывающих самое сильное чувственное наслаждение чувствительное удовольствие» [Цит. по: 2, S. 60].

Заметим, однако, что, хотя Маттезон уже использует элементы классической музыки и чувственного стиля, музыкальная мысль его по-прежнему развивается в рамках эстетики барокко. Он еще не ставит ясность музыкального высказывания выше мистического представления о мире. Пример Маттезона также показывает, что переход от музыки барокко к классическому стилю не мог быть внезапным. Два стиля взаимопроникают друг в друга, пока «буржуазное рококо» наконец не сменит «придворное барокко» [5, S. 211-212]. «Это силы и идеи аристократически-придворной и демократически-буржуазной музыкальной культуры, существующие с начала века бок о бок. Или, вернее, друг против друга, рядом и друг с другом, пока наконец – фактически задолго до краха аристократической культуры в великой революции – утверждается буржуазная музыка» [3, S. 3].

Хотя крупные композиторы XVII-XVIII вв. обычно пользовались постоянным положением при дворе или церкви как «официальные композиторы», они в основном принадлежали к классу буржуазии, и буржуазная революция XVIII в. не могла обойти их стороной. Многие композиторы нашли в музыке возможность для выражения и трансляции своих идеалов. Возможно, из нового чувства свободы, а быть может, благодаря дальновидности в области финансов, в процессе становления буржуазии возникло новое свободное искусство.

«Публичные концерты и заказные произведения позволили композиторам и музыкантам жить и творить более свободно» [3, S. 51]. Не в последнюю очередь благодаря этому, вероятно, композиторам и исполнителям новой эпохи удалось освободиться от традиционных, проверенных временем музыкальных стилей, заложив основы для развития по-настоящему инновационных – даже, в сущности, революционных – стилей и направлений музыкального искусства.

Э. Г. Мейер считал, что такое развитие классической музыки наилучшим образом соответствовало ее целям. В то время как барокко развивалось в условиях фактического подчинения музыкантов знатным вельможам, их «господам», – эпоха классицизма впервые дает музыкантам настоящую свободу. По мнению Мейера, истоки возникновения и развития новых стилей следует искать прежде всего в идеях и идеалах, распространявшихся в буржуазной среде в предреволюционный и революционный исторические периоды: «Осуществление революционных идеалов буржуазии и Просвещения, освобождение народов и преодоление княжеских привилегий, а также примата веры над научным знанием, <…> те “свобода”, “равенство”, “братство”, знамя которого подхватила Французская революция, — реализация таких требований, кажется, находится в пределах досягаемости важнейших представителей интеллектуальной жизни; отсюда ясность цели, сила, глубина, многогранность, свобода и гуманизм великих классических мастеров от Баха и Генделя до Моцарта и Бетховена» [5, S. 29]. Отсюда и теснейшая связь классической музыки с идеями и идеалами эпохи Просвещения [Там же].

Эту тесную связь с Просвещением как интеллектуальным движением можно проследить и в формировании классической музыки. Курт Пален описывает внутреннюю и внешнюю форму классической музыки «через гармонические законы, через равновесие между формой и содержанием произведения искусства, через баланс духовности и

чувственности, через идеальное сохранение пропорций, через полную интеграцию разных частей. которые срастаются, образуя единство» [6, S. 240]. Такое описание венского классицизма вполне можно было бы применить и к другим направлениям в искусстве и даже к идеям самого Просвещения.

С развитием классической музыки между «духовностью и чувственностью» складывались условия для формирования эстетики так называемого «чувствительного стиля», который получил максимальное претворение в позднем романтизме. «В сонатных и симфонических произведениях великих композиторов-классиков “чувственность” вступает в противоречие с “барочной моторикой” и выражает самое сокровенное в музыке <...> На примере Бетховена мы видим, насколько композиторы делают свою музыку [именно] “своей”, точнее, насколько музыка может отражать жизнь композитора. <...> первый великий, кто возвысит чувствительность к (болезненному) жизненному принципу, <...> непосредственно перерастает из рококо и классики в романтизм» [6, с. 240-241]. По мнению К. Палена, творчество великого немецкого композитора Людвига ван Бетховена не только находится на вершине классической музыки – но, по существу, представляет собой тот самый «пункт», где она оказывается готовой к романтическому «переходу». Собственно, этот «личностный», персонализированный аспект становится отличительным и даже почти критериальным для музыкальной классики, в произведениях которой находит свое отражение жизнь их создателей, да и весь менталитет просвещенного времени.

Э. Г. Мейер исследует также связь между музыкой и интеллектуальными течениями рассматриваемого периода. Классическая музыка «характеризуется воинственным гуманизмом, реалистической силой и страстью, расширением и богатством мышления, посредством гуманизации и углубления эмоционального выражения. Для нее характерно бесконечное разнообразие художественных текстов и образов, независимое художественное творчество, истинное, народное обобщение и интимное, активное отношение к народной музыке, новое, благородное отношение к природе. Она, перспективная и целеустремлённая, зиждется на смелых открытиях» [5, S. 206].

Идеи Просвещения оказали влияние не только на светское мышление и поведение людей, но и на церковные обычаи и верования. Одновременно с процессами общей секуляризации, характеризующимися отказом от церковного «всемогущества» и интерпретативного суверенитета, церковная музыка в эпоху Просвещения также демонстрирует определенную либерализацию. Секуляризация церковной музыки началась с достижения консенсуса (пока еще довольно нерешительного) о том, что церковные службы не должны оставаться единственным и исключительным местом исполнения музыкальных произведений религиозного характера. Прежде исполнение музыки в церковном обиходе преследовало далеко не только эстетические цели: музыка служила прославлению Бога и призывала религиозную общину к совместной молитве. Разделение на «активных» участников (музыкантов) и «пассивных» (слушателей) здесь пока было бы достаточно трудно: поскольку церковная музыка призвана объединять религиозное сообщество, создание музыки и ее прослушивание были полностью интегрированы в общественное использование музыки.

Общая секуляризация в XVII и XVIII веках постепенно разрушила эту тонкую границу церковной музыки. Церковная музыка все больше ориентирована на личность, и благодаря распространению коллективного пения на более «частное» использование церковной музыки появился новый тип церковного пения. Здесь в центре внимания больше не было прославление Бога конкретным сообществом; человек сам мог обращаться непосредственно к Богу через молитвенные песни или песни покаяния и благодарения. Фактически мы наблюдаем здесь те же очевидные процессы субъективизации, что и в «светской» музыке того же периода. Данные процессы отслеживаются и в разнообразии

вновь создаваемых церковных песен: кроме упомянутых песен покаяния и благодарения, были песенные произведения, исполнение которых считалось особенно актуальным при болезнях, перед испытанием или после него, при отправлении в путь и т.п. Религиозная песня становится аналогом личной молитвы, напрямую обращенной к высшим силам.

Еще до того, как одноголосная мелодия отделилась от полифонической музыки с фигурным басом в светском музыкальном искусстве, эта тенденция уже имела место в церковной музыке, развившейся в сольное пение (пока еще сопровождаемое генерал-басом). С началом же процессов субъективизации церковных песнопений и параллельно этим процессам, достаточно скоро инициализируются и активно развиваются также тенденции контаминации традиционной народной музыки с музыкой духовной, религиозной.

Эта тенденция выходила за рамки «простых» гимнов. Не сложно обнаружить близость, например, великих ораторий Иоганна Себастьяна Баха или Георга Фридриха Генделя к барочной опере. Позднее и Иоганнес Брамс последовал этой традиции с «Немецким реквиемом», в котором он не выбирал обычный текст, а скорее свободно применял тексты из Библии, подходящие для его музыки и его собственных идей. Крупная форма похоронной мессы также могла возникнуть в 1866-1867 гг. в результате секуляризации церковной музыки и ее концертного использования. Кроме того, Брамс отказывается от традиционной фиксированной структуры Реквиема с четкой последовательностью латинских текстов и скорее выражает некую обобщенную, «универсальную» религиозность. Великие «классические» мессы Вольфганга Амадея Моцарта и Людвига ван Бетховена происходят из эпохи на 50 лет раньше, используют другой музыкальный язык, а текст по-прежнему латинский. Однако и «Реквием» Моцарта, и «Торжественная месса» Бетховена выступают как самостоятельные произведения, независимые от так называемой церковной музыки, как свободные произведения для концертных исполнений.

Таким образом, мы видим, что специфика формирования и развития музыкальной «классики» во многом определялась ее ориентацией на гуманистическую идеологию Просвещения, а не на формальную близость к античным образцам, как в «классицистских» произведениях живописи, скульптуры или литературы. Можно даже констатировать, что в определенном аспекте музыкальная «классика» была даже ближе именно к античным идеалам искусства – как они понимались не «классицистами», а, например, ренессансными авторами и комментаторами – то есть как идеалам гуманизма и свободы творческого выражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Элькан О.Б. Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX вв.: Дисс. … д-ра искусствоведения. – 24.00.01 / Элькан Ольга Борисовна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»]. – Симферополь, 2020. – 447 с. : ил.
2. Bücken, E. Musik des Rokokos und der Klassik / E. Buecken. – Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928. – 247 p..
3. Bücken, E. Wörterbuch der Musik / E. Bücken. – Bd. 20. Leipzig: Dieterich, 1941. – 263 p.
4. Csáky, M. Europe im Zeitalter Mozarts / M. Csáky, W. Pass. – Wien-Köln-Weimar: Bohlau Verlag, 1995. – 418 p.
5. Meyer, E. H. Musik der Renaissance, Aufklärung, Klassik / E. H. Meyer. Leipzig: Reclam, 1973.

6. Pahlen, K. Die grosssen Epochen der abendländischen Musik: Vom Gregorianischen Choral bis zur Moderne / K. Pahlen. – München: Südwest Verlag, 1991. – 703 S.
7. Sainte-Beuve, Ch. A. Causiers du lundi: portaits de femmes et portraits littéraires / Ch. A. Sainte-Beuve. – Paris: Garnier, 1853. – 445 p.

REFERENCES

1. Elkan O.B. Paradigm of musical and literary synthesis in German artistic culture of the twentieth centuries: Diss. ... Doctor of Art Criticism. – 24.00.01 / Elkan Olga Borisovna; [Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Krasnodar State Institute of Culture"]. – Simferopol, 2020. – 447 p.: ill.
2. Bücken, E. Musik des Rokokos und der Klassik / E. Buecken. – Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928. – 247 p.
3. Bücken, E. Wörterbuch der Musik / E. Bücken. – Bd. 20. Leipzig: Dieterich, 1941. – 263 p.
4. Csáky, M. Europe im Zeitalter Mozarts / M. Csáky, W. Pass. – Wien-Köln-Weimar: Bohlau Verlag, 1995. – 418 p.
5. Meyer, E. H. Musik der Renaissance, Aufklärung, Klassik / E. H. Meyer. Leipzig: Reclam, 1973. – 277 p.
6. Pahlen, K. Die grosssen Epochen der abendländischen Musik: Vom Gregorianischen Choral bis zur Moderne / K. Pahlen. – München: Südwest Verlag, 1991. – 703 p.
7. Sainte-Beuve, Ch. A. Causiers du lundi: portaits de femmes et portraits littéraires / Ch. A. Sainte-Beuve. – Paris: Garnier, 1853. – 445 p.

Путра Виолетта Анатольевна
кандидат культурологии,
доцент кафедры хореографии
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: viola_putra@list.ru

Putra Violetta A.
candidate of cultural studies,
associate professor of the choreography department
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

«ЖИЗНЬ КАК СОН»: БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Аннотация. В статье рассмотрены особенности представления буддийского мотива «Дживан-сапна» («Жизнь как сон») в прославленных произведениях восточноазиатской классической прозы. В буддийской философии изначально широко разрабатывается концепт иллюзорности и «сноподобия» обычной «сансарной» жизни. В XVII-XVIII вв. данный концепт получает художественную репрезентацию в нескольких прославленных произведениях классической корейской и китайской литературы – в частности, в романах «Облачный сон девяти», «Сон в Нефритовом павильоне», «Сон в Красном тереме».

Ключевые слова и фразы: буддийская философия; концепт «Дживан-сапна» («Жизнь как сон»); корейская классическая литература; китайская классическая литература; «Облачный сон девяти»; «Сон в нефритовом павильоне»; «Сон в Красном тереме».

"LIFE AS A DREAM": BUDDHIST MOTIVES IN EAST ASIAN FICTION

Abstract. The article examines the features of the presentation of the Buddhist motif "Jiwan-sapna" ("Life as a dream") in famous works of East Asian classical prose. In Buddhist philosophy, the concept of the illusory nature and "dreamlikeness" of ordinary "samsaric" life was initially widely developed. In the 17th-18th centuries, this concept received artistic representation in several famous works of classical Korean and Chinese literature, in particular, in the novels "Cloud Dream of the Nine", "Dream of the Jade Pavilion", "Dream of the Red Chamber".

Keywords and phrases: Buddhist philosophy; the concept of "Jiwan-sapna" ("Life as a dream"); Korean classical literature; Chinese classical literature; "Cloud Dream of the Nine"; "Dream of the Jade Pavilion"; "Dream of the Red Chamber".

Введение. Буддизм, наряду с христианством и исламом, представляет традиционную для России религиозную конфессию, получившую широкое распространение в таких ее регионах, как Калмыкия, Бурятия, Тува и Алтай. Буддизм оказал глубокое влияние на развитие азиатского региона, его культуру, философию и искусство; расширение представлений о специфических формах такого влияния способствует более глубокому пониманию этих процессов. Кроме того, исследование культурных феноменов в их внутренней взаимосвязи, в ситуации значительного роста интереса отечественной массовой аудитории к восточноазиатской (в частности, китайской и корейской) культуре служит укреплению межкультурного диалога и международного сотрудничества.

В качестве материала исследования были выбраны три значимых произведения восточноазиатской классической прозы: романы «Облачный сон девяти» Ким Ман-чжуна (Корея, кон. XVII в.); «Сон в нефритовом павильоне» неизвестного автора (Корея, XVII-XVIII вв.); «Сон в Красном тереме» Цао Сюэ-циня (Китай, XVIII в.).

В статье решены следующие **задачи:** 1) охарактеризовать буддийский концепт «Дживан-сапна» («Жизнь как сон»), его сущность и содержание; 2) провести компаративный анализ фактической репрезентации данного концепта в выбранных для исследования произведениях.

Теоретическую базу исследования составили: 1) классические буддистские тексты, разрабатывающие проблему «сноподобия» человеческой жизни («Алмазная сутра», II – IV вв.); 2) комментарии современных буддистских наставников (Чогьям Трунгпа); концептуальные разработки видных отечественных исследователей буддийской культуры (В.П. Андросов).

В данной статье применяются методы компаративного анализа, системного анализа, а также такие методы анализа художественных произведений, как мотивный и пообразный анализ.

Обсуждение и результаты

Концепт «Жизнь как сновидение» в буддийской традиции

В рамках буддизма, как и других мировых религий, за многие столетия его развития сформировалось множество самых разнообразных школ, течений и направлений. Самая распространенная их классификация выделяет три основные «пути» или «колесницы» буддийского учения: Хинаяна («Малая колесница», или «южный буддизм»; сегодня считается более корректным определять это направление как «Тхераваду», отсылая к раннебудийскому периоду развития), Махаяна («Широкая колесница», «северный буддизм») и Ваджраяна, или Тантраяна («Колесница тантры»). Безусловно, помимо самых многообразных различий между школами и направлениями трех этих «колесниц», существуют также и очень важные базовые характеристики, объединяющие их все и определяющие их принадлежность собственно к буддийской традиции. И в качестве своего рода краеугольного камня этой базовой конструкции можно рассматривать легенду о Пробуждении принца Сиддхартхи Гаутамы, о его трансформации в Будду Шакья-муни. (В переводе с санскрита «Пробужденного из рода Шакья».) Само слово «Будда» переводится как «Пробужденный», и именно с этого момента Пробуждения Сиддхартхи начинается как история буддизма как такового, так и, соответственно, история отдельных его течений.

Представление о мирской жизни как иллюзорном сне, а о мире в целом как «сне Брахмы» – было в большой степени заимствовано буддизмом из индуистской философии. «Не чуждо это представление – не в догматическом, а скорее эмоциональном плане – и буддизму, распространившемуся в странах Дальнего Востока, включая Корею, в первые века нашей эры. Жизнь, учили буддийские наставники, это случайная и временная комбинация мельчайших частиц — дхарм, это цепь непрерывных страданий, усугубляемых страстями людей, предающихся погоне за иллюзорными ценностями. Жизнь похожа на дурной сон, от которого человек должен освободиться, чтобы достичь истинной цели – растворения в нирване» [5, с. 6].

Концепт «Дживан-сапна» (санскр. «Жизнь как сон») выступает в качестве одного из фундаментальных теоретических обоснований буддийского учения – наряду с такими системообразующими для буддизма концептами, как «Майя» (Иллюзия) или «Шуньята» (Пустота). Впрочем, последнее замечание может показаться даже лишним: все три указанных понятия всегда представляют единый смысловой континуум. Рассматриваемые в различных контекстах, они могут репрезентироваться как почти синонимичные, или как частично совпадающие друг с другом, или же как частично друг друга перекрывающие. Реальность, которую принято понимать, как объективно существующую и независимую от воспринимающего сознания, буддисты видят как обладающую иллюзорной (Майя), «пустотной» (Шунья) и сновидческой (Сапна) природой.

«Сансара», как принято обозначать в буддизме круг смертей и перерождений, характеризуется непостоянством, иллюзорностью и, как следствие, неизбывным – вплоть до момента Просветления – страданием. Главными характеристиками сансары оказываются Анитья (непостоянство) и Майя (иллюзия), выражающие самую ее суть; потому она и признается фактически «сноподобной». Особенно широкое распространение концепт «Жизни-сна» получает в философии Махаяны, «северного буддизма», развивавшегося на территориях Китая, Кореи, Японии, Тибета, Монголии и др. Одним из основополагающих «формальных» писаний для махаянских буддистов становится «Ваджраччхедика Праджняпарамита сутра», или «Алмазная сутра», текст которой красной нитью пронизывают следующие тезисы: 1) об иллюзорности и «пустотности» воспринимаемых феноменов окружающего мира (тем самым и об их «сноподобии», ведь именно сон, сновидение, грезы всегда считались максимально связанными с иллюзией); и 2) отсюда – и о вербальной невыразимости истинной реальности как она воспринимается в пробужденном состоянии, невозможности адекватной передачи ее смысла в тех или иных «знаках», например, в словах. (Знаменитые парадоксы «Алмазной сутры», отражающие весьма нетривиальную логическую конструкцию вида $a = \neg a$ *(«не-а»)* $\rightarrow a$, например:

«То, Субхути, о чем Истинносущий проповедовал как о совершенствовании мудрости, о том же он проповедовал и как о не-совершенствовании. Тем самым оно названо “совершенствованием мудрости” <…> То, о Благодатный, о чём Истинносущий проповедовал как о пылинке земли, о том же он проповедовал как о не-пылинке. Тем самым она названа “пылинкой земли”. Также он проповедовал об этой вселенной, о ней же Истинносущий проповедовал как о не-вселенной. Тем самым она названа “вселенной”…» [1] и т.п.).

Зачастую в махаянских текстах «реальность» (не признаваемая, однако, истинно реальной) напрямую приравнивается к сновидению и/или миражу – как минимум, эти тексты настойчиво рекомендуют тренировать именно такое восприятие таковой «реальности». Как сказано, например, в тексте «Махамудра упадеши» – учения, данного прославленным тибетским гуру, легендарным Тилопой своему не менее прославленному ученику Наропе:

«Посмотри на природу мира,
Она непостоянна, как мираж или сон.
Даже мираж и сон не существуют…
Созданные нами вещи не обладают субстанцией,
поэтому ищи субстанцию наивысшего…» [Цит. по: 6, с. 167]

Вообще, философия одной из важнейших ветвей махаянского буддизма – буддизма тибетского – демонстрирует почти беспрецедентную акцентуацию «сноподобия» сансарного существования. Тибетские буддисты активно разрабатывали еще одно понятие, тесно связанное с Майей и Анитьей, – «бардо». Особенно пристальное внимание этому понятию уделяется в тексте, который так и озаглавлен: «Бардо Тхедол»; более популярным его названием на Западе и в России остается «Тибетская книга мертвых». «Бардо» с тибетского переводится как «промежуток», в данном случае промежуток между смертью и следующим рождением; а сам текст «Бардо Тхедол» представляет своего рода инструкцию для прохождения этого «промежутка». Общий пафос «книги» направлен на активное внедрение представления о том, что благостные и ужасающие загробные видения есть лишь «кармические тени», продукт собственного сознания умершего. И сама «Тибетская книга мертвых», и эта ее основная концепция сегодня получили широкую известность; обратим, однако, внимание на тот важный факт, что в «Бардо Тхедол» обсуждаются не только «посмертные» иллюзии и фантомы: согласно представлениям тибетского буддизма, все в

сансарной жизни и собственно сама сансара как таковая есть такое же иллюзорное «бардо». В соответствии с этим, выделяют шесть разновидностей «бардо»: бардо пребывания в материнском лоне, бардо «обычной» земной жизни, бардо состояния сна, бардо медитативного состояния и два типа бардо посмертного. Таким образом, утверждается, что и в обычной своей жизни мы постоянно испытываем те же самые сноподобные переживания, иллюзорность которых не в силах распознать наш непросветленный ум.

Известный тибетский лама и наставник Согьял Ринпоче – притом в работе, посвященной преимущественно рассмотрению именно посмертного бардо, – даже называет обычную человеческую жизнь «естественным бардо». «Естественное бардо этой жизни, – утверждает он, – охватывает все время нашей жизни от рождения до смерти. <…> Все, что мы видим в своем окружении, воспринимается нами таким, потому что мы закрепили наш опыт видения внутренней и внешней реальности через повторение, одинаково воспринимая ее из жизни в жизнь. Это привело нас к ложному допущению, что то, что мы видим, есть объективная реальность. По мере нашего продвижения по духовному пути, мы учимся работать непосредственно с нашим фиксированным восприятием. Все наши прежние представления о мире, материи или даже о самих себе очищаются и растворяются, и возникает абсолютно новая, можно сказать небесная, сфера видения и восприятия…» [3, с. 206-213].

Как будет показано ниже, именно эти буддийские представления об иллюзорности сансарической «жизни-сна» нашли очень яркое воплощение в сюжетах и мотивах нескольких прославленных шедевров восточтоазиатской (китайской и корейской) классической прозы.

«Облачный сон девяти» (Корея, XVII в.)

В Корею, как и в Японию и другие страны Восточной Азии, буддизм «пришел» из Китая. Китайское влияние в данном регионе и его культуре в целом было и веками оставалось доминирующим – что мы увидим, в частности, на примере произведений корейской классической художественной литературы.

Наиболее влиятельное течение корейского буддизма носит название «сон-буддизм». Буддийская тенденция отождествления «обычной» человеческой жизни со сновидением находит очень наглядную репрезентацию в самых популярных и авторитетных классических текстах корейской художественной литературы, ориентированных на буддийские идеи и мотивику. Речь идет, в первую очередь, о романе «*Облачный сон девяти*», или «*Сон девяти облаков*», написанном в XVII столетии предположительно автором по имени Ким Ман Джун. [Русский перевод пока отсутствует; английский перевод Дж.С. Гейла см.: 10]. Этот роман до сих пор остается одной из общепризнанных вершин корейской классической литературы, оказавшей серьезное влияние на все дальнейшее ее развитие.

Существует несколько сохранившихся версий первоначального текста, притом одна из них написана на китайском языке того периода. Персонажи, место действия, историческая обстановка (достаточно условная, хотя автор и указывает, что основные события романа происходили в эпоху династии Тан) – все это здесь также китайское; подобная «синофилия», как мы уже отмечали, была весьма характерна для культуры соседей Китая. Поскольку же китайский буддизм сам, в свою очередь, формировался и развивался под сильным воздействием местных традиций, уже существовавших в Китае до появления здесь буддизма (даосизм, конфуцианство), это воздействие в определенной степени ощущается и в романе, хотя формально и буддистском. Так, сказочный антураж – феи и места их обитания, бессмертные монахи и их деяния – вызывают в памяти колоссальный компендиум даосских легенд; во фрагментах же, связанных с вопросами

государственного управления, настойчиво и последовательно проводятся традиционные принципы конфуцианской этики.

Роман начинается с описания пяти крупнейших гор Восточной Азии. На одной из семидесяти двух высочайших их вершин, Пике Лотоса, как «сообщает» автор, в древние времена обитала фея Ви, которую называли «Царицей Южного пика», со своими волшебными юными спутниками и спутницами. Они жили здесь веками, и спустя века на этом же пике, но с другой его стороны, был построен буддийский монастырь. Его возглавил знаменитый монах Юк-кван, прибывший из Индии (намек на «прибытие» из Индии буддизма как такового – а возможно, и на такое же «прибытие» Бодхидхармы, первого патриарха чань-буддизма), прославившийся своими учениями по «Алмазной сутре». Упоминание об этой сфере компетенций настоятеля горного монастыря здесь явно не случайно: выше мы уже обсуждали «Алмазную сутру» как один из важнейших махаянских текстов, посвященных иллюзорности воспринимаемого бытия.

Главный герой произведения – Сонь-чжин, юный, но самый старательный и перспективный из учеников старого монаха. В будущем, вероятно, именно Сонь-чжин должен сменить учителя на посту настоятеля монастыря, и к этой стезе его готовит наставник. Происходит, однако, драматическое событие – вполне обычное для «обычных» людей, но для монаха табуированное: сначала Сонь-чжин, посетив в исполнение приказа Юк-квана Царство Драконов, по просьбе их царя выпивает с ним алкогольный напиток. Для юноши, принявшего монашеские обеты, выпивка уже сама по себе представляет серьезное прегрешение; но завязка развивается дальше. Сонь-чжин возвращается в монастырь – и на обратном пути, встретив восемь юных красавиц-фей из соседствующего с монастырем «Царства Южного пика», страстно влюбляется в них. Вместе со страстью испытав и неизведанные прежде «земные» желания – о легкой и комфортной жизни вместе с красавицами-феями, о процветании и славе.

Учитель разгневан поведением ученика. Хотя тот уже успел раскаяться и слезно просить прощения, прощение не было ему даровано; крайне показателен диалог, состоявшийся между этими двумя персонажами. «… его дух, казалось, покинул его, его глаза наполнились слезами, он упал вперед и закричал: “Отец, отец, пожалуйста, выслушай меня, послушай, что я хочу сказать. В давние времена великий учитель Арон вошел в дом блудницы и вступил с ней в половую связь, чем нарушил все заветы Будды. И все же божественный Сокка не осудил его, а взял за руку и более четко указал ему путь. Я виноват в недостатке усердия, но все же в сравнении с Ароном я, несомненно, менее виновен. Почему же ты отправляешь меня таким образом в преисподнюю?” Учитель ответил: “Несмотря на то, что Арон впал в грех, его разум все еще был полон раскаяния; с другой стороны, ты, лишь однажды увидев эти соблазнительные вещи, [сразу] отдал им все свое сердце. Твои мысли сейчас направлены на жизнь, полную удовольствий, и у тебя текут слюнки при мысли о богатствах и почестях этого мира. Если сравнивать вас с Ароном, то ты намного хуже. [Потому] ты не можешь избежать бед и горестей, ожидающих тебя…”» [10, p. 14-15]. Юк-кван приговаривает Сонь-чжина к смерти. От отправляет его в Царство Ямы, правителя смерти, а уже отсюда бывший монах «перерождается». Перерождение, тесно увязанное с кармическими причинами и следствиями, – еще один типичный буддийский мотив в романе. При этом карма, как и в целом в буддизме, понимается как «всеобщий закон причины и следствия, действующий в относительном мире. Его формулируют так: “Все проявления в мире возникают как следствия одной или нескольких причин аналогичного свойства”…» [2, с. 251].

Родившись ребенком бедной пары, Ян Сою – таково его нынешнее имя – очень быстро добивается, однако, выдающихся успехов и становится значимым лицом в государстве, что также обусловлено кармическими причинами. Ведь всю свою недолгую

прошлую жизнь он провел в преданном служении Будде. «Наказание», назначенное учителем, на нынешнюю жизнь ученика не распространяется; разве что делает более долгим и извилистым его путь к Просветлению. Восемь фей, послуживших когда-то причиной его «падения», также переродились к земной жизни, в которой постоянно сопутствовали Яну Сою: одни стали его супругами, другие наложницами. Однако его новая жизнь, пусть и долгая, и насыщенная, и в целом достаточно комфортная, наконец должна закончиться. Дав тем самым повод герою ощутить всю горечь земного («сансарного») существования, пусть даже самого удачливого, поскольку главными характеристиками сансары оказываются Анитья (непостоянство) и иллюзия-Майя. Как мы видели на примере из «Махамудра упадеши», именно непостоянство и иллюзорность природы бытия дают основание видеть в ней подобие миража или сна: «Она непостоянна, как мираж или сон…» [6, с. 16].

Хотя автор и не стал изображать земную жизнь Яна Сою как сплошное страдание (чтобы проиллюстрировать знаменитую Первую «благородную истину» Будды «Жизнь есть страдание»), он подводит читателя к тому же выводу более тонким путем. Хорошо известно, что даже «райские» миры, в которых обитают «божества», буддийская космология рассматривает как миры сансарные – то есть подчиняющиеся тому же закону непрекращающегося страдания: когда-то благая карма должна исчерпаться, и «божественное» блаженство должно завершиться. Поскольку «божества» обладают развитой интуицией, они знают о своем грядущем падении в низшие миры и жестоко страдают от этой перспективы. Однако четыре «благородные истины» Будды включают в себя также и истины о возможности избежать страдания и о существовании пути, ведущего к избавлению от страдания, – буддийского пути. Яну Сою, испытавшему на собственном опыте Анитью и Майю сансары, вновь открывается также и эта возможность. Он возвращается в монастырь, он становится его настоятелем (сменив постаревшего гуру); в тот же монастырь приходят затем и бывшие восемь фей, чтобы стать монахинями и практиковать буддийскую Дхарму.

«Идея, лежащая в основе этой истории, заключается в том, что лучшие достижения земли – это мимолетная суета, и что без веры ничто не имеет смысла…» [11, p. xiii].

«Сон в Нефритовом павильоне» (Корея, XVII-XVIII вв.)

Более поздним хронологически был еще один корейский роман «*Сон в Нефритовом* павильоне» неизвестного автора, увидевший свет, вероятно, близко к концу XVII – началу XVIII столетий. Метафора сна актуализируется здесь еще более наглядно, принимая форму сюжетно-нарративных решений, уже напрямую связанных с ситуациями сна и сновидения. Завязка – в небесном мире, в Нефритовом павильоне дворца Небесного императора. Здесь пируют и изысканно развлекаются небесные божества, одному из которых, Вэнь-чану, приходит в голову желание во всей полноте испытать ощущения земной жизни. Это желание, судя по всему, разделяют и пять богинь, присутствующих за пиршественным столом. Будда Шакьямуни, узнав об этом, идет навстречу желанию небожителей: «Встал Шакьямуни с трона и передал бодисатве лотос и пять жемчужин. Та, сложив ладони, дважды склонилась в глубоком поклоне, подхватила четки, набросила плащ и с жемчужинами в левой руке, а лотосом в правой поднялась на Ворота Южного неба. Вся земля предстала ее взору. В нечистом земном мире, взлетая до самых небес, бушевали трезвые страсти и хмельные сновидения. Усмехнулась бодисатва и разом бросила вниз лотос и жемчужины…» [4, с. 38].

В основной части действие опять происходит в Китае, хотя и в еще более условный, чем у Ким Ман Джуна, исторический период. В Китае «перерождаются» в человеческих телах лотос и пять жемчужин, то есть Вэнь-чан (под новым именем Ян Чанцюй) и пять его сотрапезниц. Дальнейшая фабула почти повторяет сюжетную рамку предыдущего

корейского романа.Я н Чанцюй, как и Ян Сою, очень быстро достигает карьерных высот, сближается с императором, спасает страну от вражеского вторжения. И точно так же, как предыдущего героя, его сопровождают в жизни женщины, «переродившиеся» вместе с ним. В итоге обнаруживается, что вся земная жизнь лишь снится шестерым божествам, уснувшим в Нефритовом павильоне после праздничных возлияний.

Показательно, однако, что «градус» буддийского пафоса в данном произведении оказывается существенно снижен. «Хотя в нем с самого начала участвуют буддийские персонажи – сам Будда, бодисатвы, святые-архаты, – их задача состоит в том, чтобы привести в движение механизм интриги, а в некоторых случаях «подправить» его. Мировоззренческой нагрузки божественные герои не несут» [5, с. 16]. То есть, несмотря на широкое использование в начальных и финальных главах буддийских образов, приключение персонажей не имеет под собой какой-либо особой дидактической или пропагандистской установки.

«Сон в Красном тереме» (Китай, XVIII в.)

Роман «*Сон в Красном тереме*» написан в XVIII в. китайским автором Цао Сюэ-цанем и принадлежит к числу наиболее выдающихся произведений китайской литературы за весь период ее развития. Роман Цао Сюэ-цаня – один из так называемых «четырех китайских классических романов»; назовем и другие три из этой четверки – «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна (XIV в.), «Речные заводи», автором начальных версий которого также предполагается Ло Гуаньчжун (XIV -XV в.), «Путешествие на Запад» У Чэнъэня (XVI в.).

Из общей «синофильской» восточноазиатской тенденции периода данный роман выделяется тем, что, написанный в Китае и китайцем, он совершенно очевидно ориентирован на корейский «Облачный сон девяти», выбранный в качестве объекта – но не столько для подражания, сколько для переосмысления и более глубокой проработки общих мотивов и сюжетов.

«[Роман] “Сон в Красном тереме” пропитан китайской философией и религией, в ее сюжете и развитии персонажей переплетены конфуцианские, даосские и буддийские темы. Эти идеологии являются не просто украшением, но основой для моральных и экзистенциальных вопросов, с которыми сталкиваются герои, а также для интерпретации судьбы, доброй воли и страдания в романе. Духовные представления о семейной верности и социальной сплоченности определяют взаимоотношения и поступки персонажей, даосские концепции равновесия и дистанции формируют их реакцию на удачу, а буддийские представления о карме и временности лежат в основе повествования о жизни и смерти» [12, p. 36].

Своеобразным вступлением к роману служит легенда о починке неба небесной богиней Нюй-ва. Она использовала для этого тысячи камней, но один из камней остался неиспользованным. История этого волшебного камня, воплотившегося затем в земном человеке, и рассказывается в романе, одним из названий которого автор называл именно «Историю камня». Изысканная сложность и витиеватость, которую так любит китайская классика, уже здесь проявляются в полной мере: «история камня» оказывается записанной на том самом камне, историю которого она собственно пересказывает.

Автор сразу предупреждает: «Мне, автору этой книги, самому пришлось пережить когда-то период чудесных снов, поэтому я решил воспользоваться сказанием о чудесной яшме, чтобы поведать миру “Историю камня”» [8, с. 21]. – И чуть ниже: «Кроме того, в книге употребляются такие слова, как “сон”, “грезы”, – в них-то и заключается основная идея повествования. Я хотел бы, чтобы читатель задумался над этими словами…» [8, с. 22] – И в комментариях к советскому изданию романа тут же уточняется: «”Сон”, “грезы” – так буддисты называли земную жизнь человека» [8, с. 22].

Волшебный камень находят двое бессмертных монахов – даосский и буддистский. Именно второй из них решает нанести на поверхность камня иероглифы, повествующие о его будущей жизни в «период грез и снов» [8, с. 23]. Далее, в одной из (все еще) вступительных сцен, персонажу по имени Чжэнь Ши-инь снится сон с участием все тех же двух монахов, которых он позже встречает и в своей реальной жизни. Т.е. роман и открывается фактически «сновидческими» сценами на грани между сном и реальностью, задавая соответствующую семиотическую перспективу всему повествования.

Знаковые сны снятся и главному герою романа, наследнику аристократического семейства Цзя Бао-юйю. В кульминационных эпизодах он дважды видит во сне собственное «вознесение» на небо. Сначала – еще подростком, в самом начале своего жизненного пути, он якобы оказывается в царстве феи Цзин-хуань, демонстрирующей ему книги с записью судеб 12 девушек из его окружения. («Двенадцать головных шпилек из Цзиньпина»: это его молодые родственницы и их служанки, судьба которых – как правило, трагическая – окажется тесно связана с его собственной.) Ближе к финалу, во втором сне, в небесном путешествии его сопровождает тот же бессмертный буддийский монах. Он убеждает Бао-юйя в по сути «сновидческой», то есть иллюзорной и непостоянной, сущности сансарного существования – и, убежденный, юноша (уже бодрствуя) уходит с монахом, чтобы отречься от земной жизни и посвятить себя поискам Пробуждения.

«… роман пронизан религиозным учением буддизма-даосизма о бессмертии и перевоплощении душ, о бренности земного существования и греховности суетного мира. Автор пытается показать, что жизнь основных героев романа развертывается по предопределению судьбы, записанному в реестрах бессмертной феи Цзин-хуань, и судьбу героев он в завуалированной форме описывает в стихотворениях “Сон в красном тереме”, в главе пятой» [7, с. 13].

Буддизм, как правило, не оперирует понятием «судьба» – но все же глубоко разрабатывает такие сопоставимые с ним понятия, как та же «карма» (сумма причин и следствий, актуализируемая в определенных жизненных ситуациях) и «порождающие» карму комплексы – «санскары» и «васаны», рассматриваемые как психические (тонкоматериальные) «отпечатки» жизненных впечатлений, полученных в процессе существования. Именно в таком «кармическом» контексте следует понимать «предопределение» в рамках буддийской философии. Цао сюэ-цинь, хотя и следуя большей частью философским построениям буддизма, пожалуй, несколько выходит за их рамки: жесткая предопределенность судеб его героев и героинь имеет скорее некоторую магическую «окраску». Связанную, возможно, и с сильным влиянием даосской картины мира как на китайский буддизм в целом, так и на его репрезентацию в романе Цао сюэ-циня.

В то же время китайский автор, в отличие от обоих корейских, заметно более последовательно реализует в своем произведении тему сансарной жизни не только как «сновидения», но и как «страдания». Трагична не только судьба окружающих Бао-юйя юных красавиц, но и его собственная. Влюбленный с детства в проживающую в доме его семьи кузину Линь дай-юй (одна из «двенадцати шпилек»), на собственной свадьбе он уверен, что именно она выбрана в его невесты. Однако позднее оказывается, что старшие сделали иной выбор, и Бао-юй женился на другой своей кузине Бао-чай (еще одна из «шпилек»); а его возлюбленная умерла от тяжелой болезни – вероятно, также и от тоски – как раз во время его свадьбы. Тяжелая судьба, собственная и двенадцати близких ему девушек, как раз и стала основной причиной того, что в финале главный герой выбирает монашеский путь. Ведь он и «послан» был на землю для того, чтобы на собственном опыте познать страдание сансары, каковое познание должно помочь развитию его способности к состраданию, признаваемую в буддийском дискурсе одной из высших ценностей.

Заключение. Таким образом, буддийский мотив «жизни-сна» активно прорабатывается в восточноазиатской классической прозе XVII-XVIII веков. Иногда (как, например, в романе «Сон в Нефритовом павильоне») буддийская образность имеет скорее декларативный характер. Однако чаще – как в романах «Облачный сон девяти» и, особенно, «Сон в Красном тереме» – и нарратив, и используемые авторами художественные средства действительно направлены на аутентичную репрезентацию, прояснение и пропаганду важнейших положений учения Будды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазная сутра или сутра о совершенной мудрости, рассекающей [тьму невежества], как удар молнии. Пер. с санскр. В.П. Андросова. – URL: https://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/VPPC.htm
2. Андросов В.П. Индо-тибетский буддизм. – Энциклопедический словарь. – М.: Ориенталия, 2011. – 448 с.
3. Согьял Ринпоче. Тибетская книга жизни и смерти. – М.: «Ганга», 2012. – 688 с.
4. Сон в Нефритовом павильоне. – М.: Эксмо, 2024. – 832 с.
5. Сорокин В. Предисловие // Сон в Нефритовом павильоне. – М.: Эксмо, 2024. – С. 3-24.
6. Трунгпа Ч. Миф свободы и путь медитации. – Киев: София, ИД «Гелиос», 2001. – 177 с.
7. Федоренко Н.Т. Китайский роман и «Сон в красном тереме» // Цао Сюэ-цинь. Сон в Красном тереме. – В 2 тт. – Т.1. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1968. – С. 3-20.
8. Цао Сюэ-цинь. Сон в Красном тереме / Пер. с кит. В.А. Панасюка. – В 2 тт. – Т.1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1968. – 883 с.
9. Цао Сюэ-цинь. Сон в Красном тереме / Пер. с кит. В.А. Панасюка. – В 2 тт. – Т.2. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1968. – 868 с.
10. Kim M.-Ch. The Cloud Dream of the Nine. – L.: The Westminster Press, 2005. – 385 p.
11. Scott E.K.R. Introduction // Kim M.-Ch. – The Cloud Dream of the Nine. – L.: The Westminster Press, 2005. – P. ix-xxxix.
12. Yuhan S. The Dissemination of Dream of the Red Chamber Overseas through an Aesthetic Reception Lens // Advances in Humanities Research. – December 2024. – №10 (1). – P. 33-37.

REFERENCES

1. Almaznaja sutra ili sutra o sovershennoj mudrosti, rassekajushhej [t'mu nevezhestva], kak udar molnii. Per. s sanskr. V.P. Androsova. – URL: https://abhidharma.ru/A/Vedalla/Content/VPPC.htm
2. Androsov V.P. Indo-tibetskij buddizm. – Jenciklopedicheskij slovar'. – M.: Orientalija, 2011. – 448 p.
3. Sog'jal Rinpoche. Tibetskaja kniga zhizni i smerti. – M.: «Ganga», 2012. – 688 p.
4. Son v Nefritovom pavil'one. – M.: Jeksmo, 2024. – 832 p.
5. Sorokin V. Predislovie // Son v Nefritovom pavil'one. – M.: Jeksmo, 2024. – Pp. 3-24.
6. Trungpa Ch. Mif svobody i put' meditacii. – Kiev: Sofija, ID «Gelios», 2001. – 177 p.
7. Fedorenko N.T. Kitajskij roman i «Son v krasnom tereme» // Cao Sjuje-cin'. Son v Krasnom tereme. – V 2 tt. – T.1. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1968. – Pp. 3-20.
8. Cao Sjuje-cin'. Son v Krasnom tereme / Per. s kit. V.A. Panasjuka. – V 2 tt. – T.1. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1968. – 883 p.

9. Cao Sjuje-cin'. Son v Krasnom tereme / Per. s kit. V.A. Panasjuka. – V 2 tt. – T.2. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1968. – 868 p.
10. Kim M.-Ch. The Cloud Dream of the Nine. – L.: The Westminster Press, 2005. – 385 p.
11. Scott E.K.R. Introduction // Kim M.-Ch. – The Cloud Dream of the Nine. – L.: The Westminster Press, 2005. – P. ix-xxxix.
12. Yuhan S. The Dissemination of Dream of the Red Chamber Overseas through an Aesthetic Reception Lens // Advances in Humanities Research. – December 2024. – №10 (1). – Pp. 33-37.

Цзэн Лояо
аспирант
ФГБОУ ВО «Академия русского балета им. А.Я. Вагановой»
e-mail: 1059960397@qq.com

Zeng Luoyao
Postgraduate Student
Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova

РОМАНТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ МИФА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ХЭ ЧЖАНЬХАО И ЧЭНЬ ГАНА «ЛЯН ЧЖУ»

Аннотация. В фокусе исследования данной статьи китайский миф как основа композиторского творчества. Эта тема раскрывается на примере Концерта для скрипки «Лян Чжу», созданного двумя китайскими композиторами - Хэ Чжаньхао и Чэнь Ганом. Это произведение сочетает в себе традиционный китайский мифологический сюжет со стилистическими чертами западного романтизма. В статье описывается драматургический замысел концерта, созданного на основе сюжета известного китайского мифа – легенда о любви «Лян Шаньбо и Чжу Интай», что является важной частью китайской народной культуры. Выводом и проведенного исследования становится то, что концерт не только несет в себе духовные основания традиционной китайской культуры - стремление к свободе и любви, но и черты западного романтизма, выраженные через эмоциональное начало посредством традиционной для европейского симфонического цикла формы сонатного аллегро, которая накладывается на драматургию сюжета.

Ключевые слова: китайская мифология, китайский романтизм, «Лян Чжу», концерт для скрипки.

THE ROMANTIC ESSENCE OF MYTH IN HE ZHANHAO AND CHEN GANG'S VIOLIN CONCERTO "LIANG ZHU"

Abstract. The focus of this study is Chinese mythology as the basis for compositional creation. This theme is explored through the violin concerto 'Liang Zhu' (The Butterfly Lovers) by Chinese composers He Zhanhao and Chen Gang. The work combines traditional Chinese mythological narratives with stylistic features of Western Romanticism. The article describes the concerto's dramaturgical concept, based on the plot of the renowned Chinese myth - the love legend of 'Liang Shanbo and Zhu Yingtai,' which constitutes an essential part of Chinese folk culture. The research concludes that the concerto not only carries the spiritual foundations of traditional Chinese culture - the pursuit of freedom and love - but also incorporates characteristics of Western Romanticism. These are expressed through emotional intensity manifested in the sonata-allegro form, a conventional structure in European symphonic cycles, which interacts with the narrative dramaturgy of the mythological plot.

Keywords: Chinese mythology, Chinese Romanticism, "Liang Zhu", violin concerto.

«Миф» — сложное и многослойное понятие в культуре и искусстве, охватывающее такие темы, как мистицизм, сверхъестественные силы, древние легенды и происхождение Вселенной. Оно является не только носителем древних устных легенд и рассказов, но также служит символическим посредником выражения культуры, истории и духовных поисков человека.

С древнейших времен китайские мифы и сказания были тесно связаны с общественными трансформациями. В первобытном обществе уровень развития

производительных сил был низким, способы производства — простыми, а когнитивные способности и уровень знаний людей — ограниченными. Столкнувшись со многими необъяснимыми природными явлениями, простой народ чувствовал благоговейный трепет и страх перед природой. Создавая легенды, человек находился в поиске духовной поддержки. Представления о природе накапливались в течение длительного периода времени, сформировав основные черты китайских мифов о сверхъестественном. Объясняя природу мифа исследователь Ли Тинтин в своей статье пишет: «Китайские народные мифы и сказания существенно отличаются от истории в строгом понимании этого слова. Народные мифы и сказания не являются ни записью исторических событий (которые в целом могут содержать некоторые элементы реальной истории), ни настоящей биографией персонажа, а лишь художественным творением народа»[1, с. 81].

С постепенным развитием человеческого общества и эволюцией содержания мифологических историй, подразумевая концепцию божественного начала, можно увидеть, что в древних китайских мифах они приходят с Неба и тесно связаны с человеческой судьбой. Таковы Нюйва и Куа-фу. Согласно преданиям Нюйва создала людей из глины, воплотив стремление к творчеству, и стремление к гибкости гармоничного существования человеческого общества. Позже божества постепенно превращаются в людей, таковы например Шэньнун, Юй Гун и Хоу И. В своей статье Сунь Дацзюнь пишет: «Краткое исследование мифологии Хуайнань-цзы», письменные записи четырех знаменитых китайских мифов впервые возникают в начале династии Западная Хань в относительно полном виде (139 г. до н.э.) в книге «Хуайнань-цзы», написанной Лю Анем, а именно: богиня Нюйва чинит небо, Юй Гун передвинул горы, Хоу И стреляет в солнце, и Чан Э улетает на Луну[2, с. 18].

Китайские мифы и легенды имеют тысячелетнюю историю и в основном смогли сохраниться благодаря таким произведениям, как «Книга гор и морей» и «Чу Цы». Сюжет «Книги гор и морей», классического мифологического произведения, еще с древних времен становился предметом художественного творчества. Это становится очевидным, если обратиться к древним фрескам, картинам по шелку и живописи на бумаге. Содержание книги включает в себя астрономию, географию, биологию, колдовство, музыку, медицину и т. д. за что её называют энциклопедией древних времен.

Влияние «Книги гор и морей» на развитие китайского искусства можно проследить до периода Чуньцю и Сражающихся царств. Что же касается литературы, то, для продвижения собственных философских взглядов и политических идей, ученые зачастую предпочитали выбирать нужную информацию из содержания мифов и легенд и преобразовывать её. Превращение мифов и легенд в басни — это основная форма их литературизации. Например, Чжуан-цзы внедрил мифы в притчи. Он адаптировал мифы и легенды о речном боге в притчу «Смотреть на океан и вздыхать»[3, с. 109], что не только способствовало сохранению древнего мифа, но и оставило богатое поле для воображения при создании притчи. Написанный во времена династии Мин фундаментальный роман У Чэнъэня о богах и демонах «Путешествие на Запад», считается одним из четырех великих романов Китая. Это произведение стало вершиной древних классических романов, написанных на китайском языке. Среди этого история главного героя Сунь Укуна — «Переполох в Небесных чертогах» является производной от истории трактата «Книга гор и морей» о «Син-тяне и императоре, сражающимся с великаном»[4, с. 53].

В романтической эстетике мифологические темы занимают не менее важное место. Исследователи мифа Д. А. Будюкин, А. Г. Иванов утверждают: «В эпоху западного романтизма возникает разочарование в возможностях решить мировоззренческие проблемы силами разума. Личностная свобода многих оказалась ограниченной рамками логики. Выход из такой ситуации был найден в обращении к древним мифам — своего рода

эскапизме, в стремлении с помощью сказок, мифов, легенд обрести подлинную свободу. В мифе романтики видели средство более глубокого раскрытия сущности человека и общества»[5, с. 31]. В качестве примера в этом случае можно привести английского поэта-романтика П.Б. Шелли в 1819 году, который создал драматическую поэму «Освобожденный Прометей», положив в основу античную мифологию и известную трагедию Эсхила.

Романтики видели в мифе главный способ преодолеть противоречия между богатым внутренним миром человека и жесткими рамками социума. Конфликт между идеальными представлениями о мире и действительностью сделал миф важным инструментом для возможности его разрешения, чему способствовал и особый скептический взгляд на мир — романтическая ирония. Ироническое отношение служило способом дистанцирования: так личный духовный мир отделялся от несовершенной реальности, образуя особую символическую вселенную духа.

Романтизм раскрыл миф в двух направлениях. Во-первых, через личное восприятие мира: романтики соединили национальные мифы с индивидуальным опытом человека XIX века. Во-вторых, они создали основу современных национальных мифов, развив социальную мифологию. Главное открытие романтиков — идея, что каждая нация нуждается в уникальной мифологии как духовной основе.

Е.М. Щепановская утверждает: «Яркость проявления мифологических архетипов в национальном своеобразии говорит о том, что для данного народа они являются глубоко укорененной жизненной опорой, помогая нации выжить, сохраниться и развиваться в сложные времена – и вести за собой другие нации в периоды высших достижений, когда она имеет силы заявить о себе на мировой арене»[6, с. 48]. На Западе многие романтические произведения искусства основываются на мифологии. Такова поэма Д. Китса «Эндимион» о прекрасной истории любви между смертным Эндимионом и богиней Луны. Масштабная тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунга», была вдохновлена немецким народным эпосом и германо-скандинавской мифологией. Исследователь Сяо Лун утверждает, что в «этой эпической опере свободная воля человека и сила любви способны разорвать оковы судьбы»[7, с. 42].

Становление национальной идентичности, так же опосредованно связанное с мифом, представлено в европейской романтической музыкальной культуре XIX века. Распространяясь за пределы той или иной страны, музыка включала в себя ее специфику, а также местные этнические элементы. В равной степени и развитие романтизма в Китае оказалось связанным с местной национальной культурой. В процессе становления китайской музыки появилось множество музыкальных произведений, которые напрямую цитировали мелодии этнической музыки или же были связаны с традиционной музыкой Китая. В качестве примера приведем «Первый синьцзянский танец» Диня Шаньдэ (1950г.), который использовал в этом сочинении, специфику китайского уйгурского народного танца. Упомянем также и фортепианные произведения Ван Цзяньчжуна «Лилия цветет ослепительно красным» (1973г.). Они адаптированы из народных песен северной части провинции Шэньси «Брат красноармеец возвращается» и «Девушка, несущая воду». Не менее характерным примером, подтверждающим высказанную выше мысль, может служить фортепианная транскрипция на тему народной песни «Река Люян». Существует немало и других аналогичных примеров.

В процессе современного развития Китая мифология нередко становилась основой оперных произведений. Например, созданная Мэй Ланьфаном в 1915 году пекинская опера «Чан Э, улетает на Луну» основана на легенде о Хоу И и Чанъэ, а сычуаньская опера «Чэнь Сян спасает мать» и пекинская опера «Волшебный фонарь» интерпретируют на миф о богине Хуаюэ Саньян и т. д. Следует также отметить, что мифология, как важная литературная и художественная форма национального культурного наследия Китая, имеет

свои особенности искусства, становится источником вдохновения художников, представляя, посредством мифа передачу традиций и духовных ценностей. Для раннего искусства Китая мифология сыграла важную роль в идеологическом просвещении, а также была неотъемлемой частью китайского национального искусства и культуры. Образные концепции художников отражают мировосприятие и космологию древнего народа. В то же время древние мифы и легенды оказали глубокое влияние на развитие китайской музыки последующих поколений. Миф становится еще одним способом передачи и наследования культуры. Романтический дух и оригинальные фантастические образы стимулировали воображение писателей и способствовали выражению их культурной идентичности.

Существует общепринятое утверждение, что романтизм появился в Китае в начале XX века, однако, ситуация для возможности его распространения была неоднозначной. В отличие от Запада, Китай не переживал эволюционные этапы перехода от классицизма к романтизму.

К китайскому искусству, термин «романтизм» применяется главным образом как художественный метод, отраженный в творческих идеях композитора.

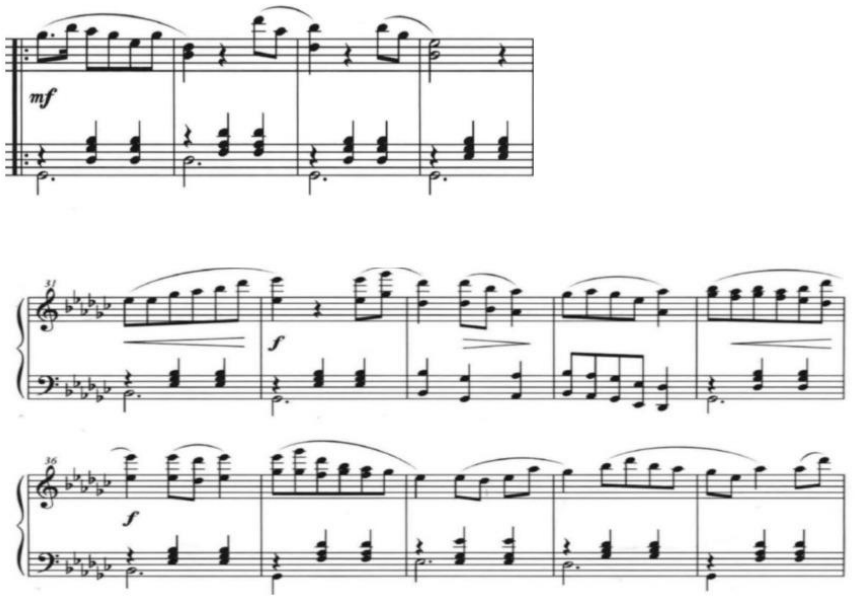
Общность китайской инструментальной и западной романтической музыки сфокусирована на лирических особенностях, которые проявляются в получившей широкое распространение в Китае, линеарной технике создания мелодии. Китайская традиционная музыка всегда подчеркивала мелодическую выразительность мелодии. Одной из причин возникновения этой специфики является влияние произношения и интонации языка пинь-инь. Мелодическая линия имитирует естественные колебания человеческого голоса, наполненные эмоциями. В сочинении Хэ Люйтина «Мальчик-пастух Пикколо» (1934г.) мы можем найти именно такой подход к развитию мелодии, опирающийся на китайские музыкальные традиции.

Несмотря на стремительное развитие Китая и китайской современной культуры, мифологические элементы по-прежнему остаются знаковыми культурными символами, демонстрируя традиции, представляя часть культурного кода. Возможность трансляции новых смыслов в китайское современное искусство предполагает сочетание мифологии, элементов культурных традиций с эстетикой настоящего времени.

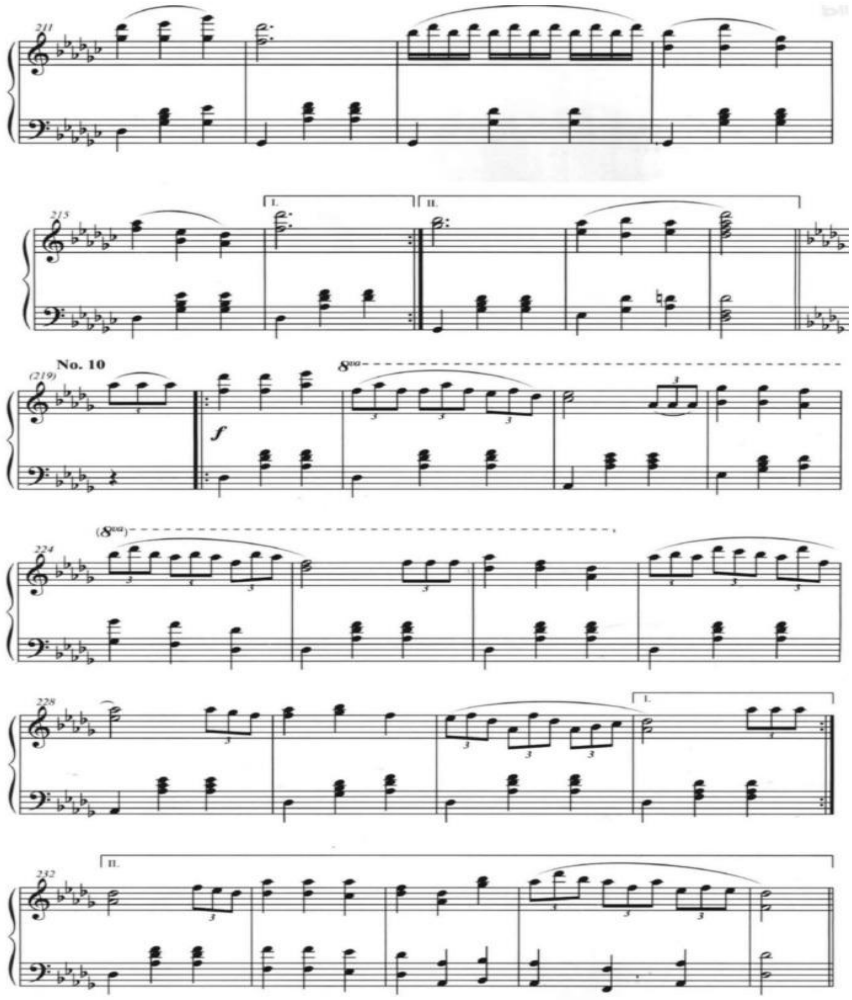
В начале XX-го века китайская музыка была вдохновлена западноевропейскими романтическими произведениями и начала исследовать идеям персонализации, повышенной эмоциональности и стремлению к отражению яркого национального колорита. Некоторые китайские композиторы создавали музыку в стиле романтизма, изучая западные образцы и подражая их мелодии, гармоническим структурам, ритму и контурам музыкальной формы.

В сольной пьесе Сяо Юмэя для фортепиано 1923 года «Новый танец одеяние из радуги и перьев» использована ладогармоническая структура с тональными связями, присущими европейской музыке в сочетании с традиционной китайской «пентатоникой» а также применена, вполне традиционная для западной композиции, трехчастная музыкальная форма (АВА). При этом к пентатонике применен прием модуляции через альтерарацию аккорда. Переключаясь от тональности к пентатонной ладовости, мелодия возвращалась обратно к своему основному интонационному мотиву. (Пример №1, 2, 3)

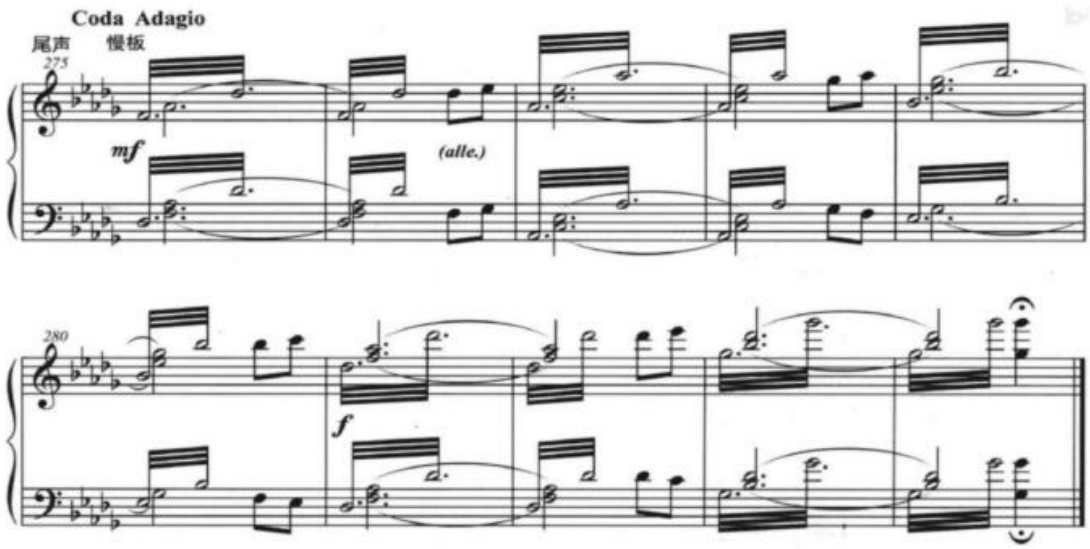
Пример №1: «Новый танец одеяние из радуги и перьев» Тт. 27-40



Пример №2: «Новый танец одеяние из радуги и перьев» Тт. 211-236



Пример №3: «Новый танец одеяние из радуги и перьев» Тт. 275-284



Это произведение воплощает национальный колорит традиционной китайской музыки, при этом оно не лишено черт западного романтизма. Еще одним примером могут служить пьесы для фортепиано соло «Ноктюрн» и «Траурный марш» Сяо Юмэя, которые по своим идеям сочетания китайских традиций и европейского романтизма – аналогичны. В этот период китайская музыка стремилась к европеизации, но инструментальные произведения еще не полностью трансформировались из традиционных музыкальных инструментов и форм, обнаруживая связь с национальными истоками. Поэтому произведений инструментальной музыки, использовавших в качестве основы образности китайские мифы, было сравнительно немного. Мифологические формы нашли свое отражение главным образом в китайских традиционных операх, называемых в российском искусствоведении цзинзюй (ссылка) таких как одноименная пекинская оперная пьеса «Чан Э улетает на Луну», созданная Мэй Ланьфаном в 1915 году, и его же мифологический мюзикл «Небесная дева осыпает цветами», созданный в 1917 году.

До и после основания Нового Китая Мао Цзэдун выступил с рядом речей, основные тезисы которых были сосредоточены в его выступлении на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани в 1942 году, суть которых можно выразить в одном предложении: «литература и искусство служат народу»[8, с. 14]. Ли Сяоин утверждает, что «Академическая музыка Китая находилась под влиянием русской романтической музыки и начала уделять внимание социальным, реалистическим, политическим темам и творческим методам»[9, с. 130]. Некоторые китайские композиторы, такие например как Ду Минсинь и Сянь Синхай, создавали балетные постановки и симфонические поэмы в стиле романтизма, изучая и заимствуя также темы, стилистические особенности и композиционные принципы русской романтической музыки. В своем творчестве они отражали трансформации, происходившие в обществе, а также особенности отношений и специфику конфликтов между людьми и обществом, демонстрируя чувство ответственности и чувство долга отдельного человека. Известная балетная постановка Ду Минсиня «Красный женский отряд» в четвертом действии заимствовала наиболее выразительный ритмический рисунок из «Танца маленьких лебедей» балета «Лебединое озеро» Чайковского. Симфоническая поэма «Священная война», написанная Сянь Синхаем, отражает тему борьбы между справедливостью советского народа и жестокостью немецких нацистов.

Наряду с этим, 24 августа 1956 года, когда Мао Цзэдун встретился с членаями Национальной ассоциации музыкантов, он намерено упомянул о том, как необходимо регулировать китайско-западные отношения в создании музыкальных произведений. Он

считал, что «общие принципы западной музыки следует сочетать со спецификой китайской. Можно использовать западные народные музыкальные инструменты, но нельзя слепо копировать композиции зарубежных стран»[10, с. 4]. Это означало, что китайские сюжеты могли соединяться с использованием западных музыкальных инструментов и творческих методов, что положило начало «локализации» и выражению национальной специфики западного романтизма в Китае, определяя дальнейшее направление музыкального творчества. Среди наиболее распространенных мифологических тем можно выделить четыре легенды о любви[1]. Они стали основой концерта для скрипки «Лян Чжу», который является адаптацией легенды «Лянь Шаньбо и Чжу Интай». Это произведение было написано в 1959 году двумя композиторами: Хэ Чжаньхао и Чэнь Ганом.

Древняя китайская легенда «Лян Шаньбо и Чжу Интай» ходит в народе уже более 1700 лет. Это нематериальное культурное наследие Китая известное каждому в стране. Легенда повествует о трагической истории любви двух главных героев Лян Шаньбо и Чжу Интай. Чжу Интай, желая получить образование, и так как в то время для девушки существовали препятствия, переоделась мужчиной и встретила Лян Шаньбо по дороге в школу. После знакомства, они стали названными братьями и вместе ходили в академию, проучившись там три года. Позже, когда Лян Шаньбо отправил Чжу Интай домой, она различными способами пыталась намекнуть ему, что она женщина, но Лян Шаньбо так этого и не понял. И только когда жена их учителя рассказала ему правду, он внезапно всё осознал. Бросившись на её поиски, Лян Шаньбо узнал, что отец Чжу Интай уже пообещал выдать свою дочь замуж за Ма Вэньцая. Такой внезапный удар не оставил Лян Шаньбо возможности примириться с тяжелой реальностью, и в конце концов он умирает. Во время свадебной церемонии, Чжу Интай проходила мимо могилы своего любимого. Она встала с паланкина, чтобы опуститься на колени у его могилы. Она была настолько убита горем, что, в конце концов, решилась броситься в могилу Лян Шаньбо. В финале истории двое влюбленных превращаются в бабочек и улетают на небо. Эта печальная и романтическая легенда изображает Чжу Интай как храбрую девушку, которая стремится к любви и защищает ее. Она осмелилась противостоять оковам феодализма и осталась верна любви до самой смерти, став символом уверенной и непоколебимой женщины в китайской литературе.

Концерт для скрипки композиторов Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Лян Чжу» был создан в мае 1959 года на основе одноименной шаосинской оперы (Опера Юэ; китайский: 越剧). Это первый скрипичный концерт, появившийся после основания Нового Китая. Его создание несет в себе задачу представления национального вектора скрипки. Произведение было создано композитором с применением китайских народных напевов из опер, с использованием мифов. Опираясь на европейские композиционные техники, стиль, жанр и музыкальный язык XVIII и XIX веков композиторам удалось создать новое китайское музыкальное произведение. Куан Цюшуан дал такую оценку этому сочинению в своей статье: «Скрипичный концерт «Лян Чжу» стал удачным примером сочетания западного стиля с китайскими традициями. С одной стороны, это произведение получило широкое признание в современном Китае, а с другой стороны, дало возможность выйти за пределы китайского мира в более мировое пространство»[11, с. 88].

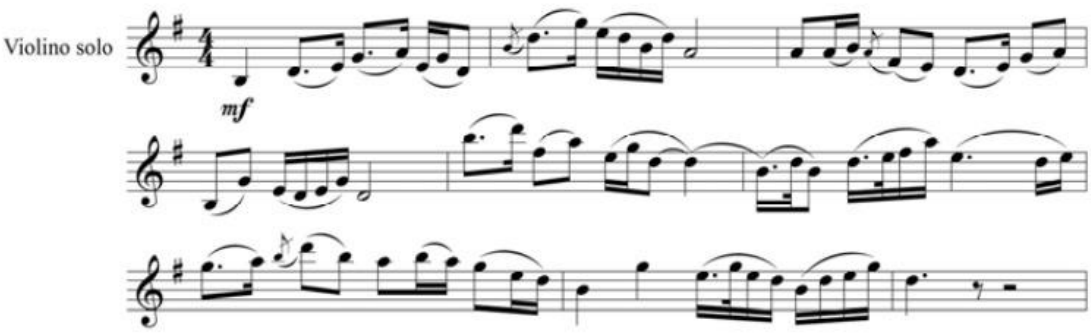
Скрипичный концерт «Лян Чжу» основан на трех основных сюжетных линиях истории «Лян Шаньбо и Чжу Интай», а именно «Становление названными братьями»; «Сопротивление Интай браку» — эмоциональная драма о родовых и сословных противоречиях и несчастной любви. «Превращение в бабочек» — это история о стремлении и надежде к преобразованиям форм жизни. Концерт для скрипки в качестве центральной

[1] Четыре китайские народные легенды о любви относятся к самым распространённым и имеют наибольшее влияние среди китайского народа в форме устной и письменной форме. К ним относятся: «Волопас и Ткачиха», «Мэн Цзян-нюй», «Лян Шаньбо и Чжу Интай», а также «Легенда о белой змее». (прим. автора)

емы представляет подавление человеческой природы, вызванное традиционной этикой феодального общества того времени. Народ сопротивлялся феодальному абсолютизму и стремился к свободе брака и счастью и равенству. В этом и заключалась главная духовная сила «Лян Чжу». Последняя часть «Превращение в бабочек» — один из важных сюжетов в контексте концерта. Он является отражением лучших ожиданий народа о судьбе Лян Шаньбо и Чжу Интай, когда «при жизни вы не можете быть вместе, но после смерти превратившись в бабочек, вы будете летать и воссоединитесь друг с другом»[12, с. 108]. «Превращение в бабочек» раскрывает стремление китайского народа к вечной жизни, духовной возвышенности и реинкарнации. Этот сюжет также является прямым отражением романтического духа китайских народных мифов и легенд, придавая рассказу глубокий эмоциональный и символический смысл.

Композиция концерта «Лян Чжу» использует типичную для западной сонатно-симфонической музыки форму сонатного аллегро. Этот принцип проецируется на фабулу истории: экспозиция, разработка и реприза, которые в точности соответствуют трем основным сюжетным линиям в произведении. Музыкальный материал заимствован из интерлюдий и отрывков шаосинской оперы. Главная тема концерта, которая также является темой любви на протяжении всего сочинения, из шаосинской оперы. (См. пример №4).

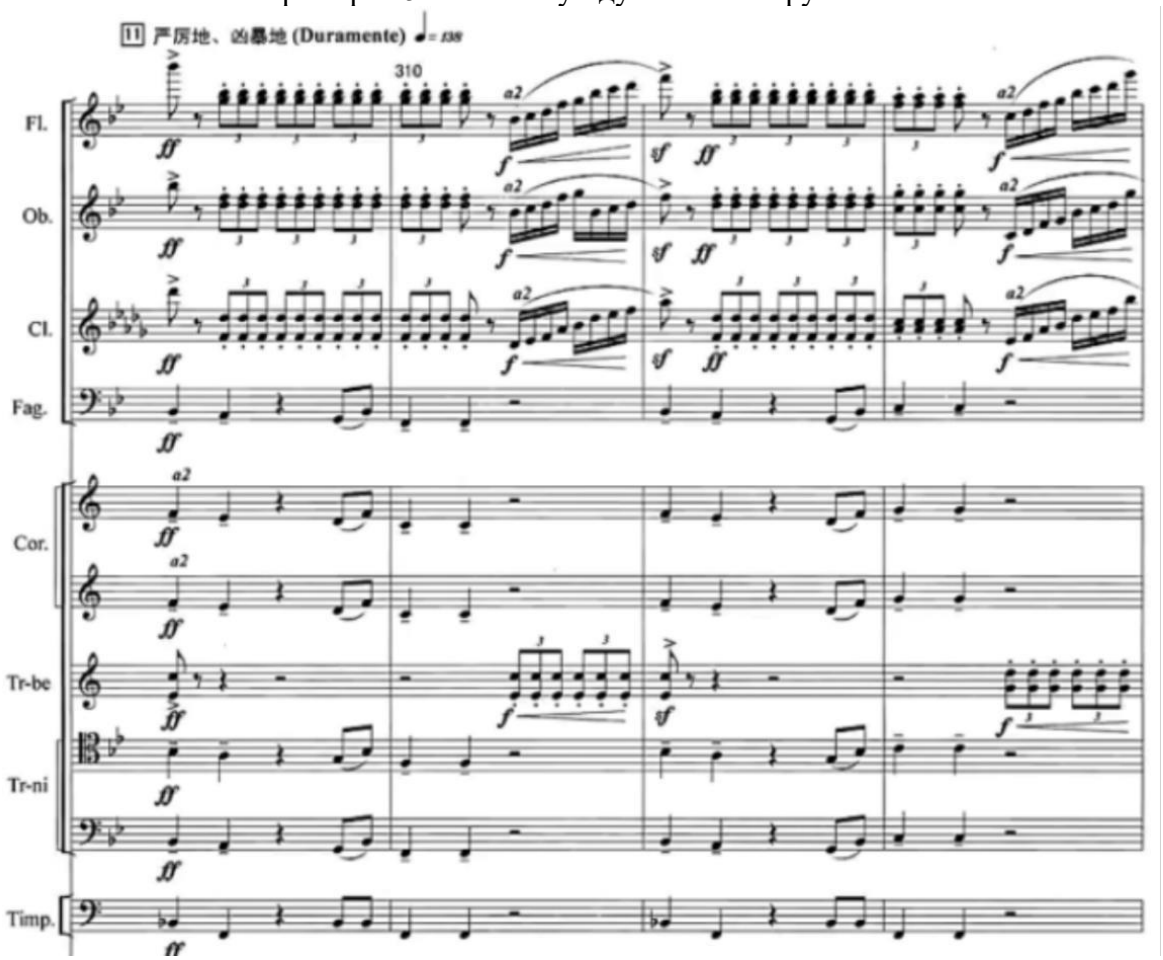
Пример №4: «Лян Чжу» Главная тема концерта



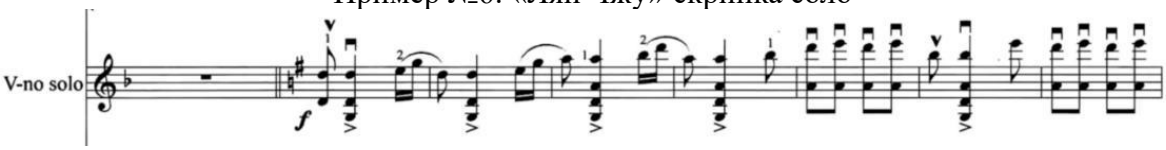
Главная партия экспозиции трехчастна. В среднем эпизоде главной партии экспозиции эта тема звучит у виолончели с той же мелодией и ритмом. Сокровенный и теплый тембр виолончели символизирует мужскую фигуру Лян Шаньбо, и мелодия становится все более спокойной и твердой. Соло скрипки перекликается с виолончелью в высоком регистре, напоминая диалог с «вопросами и ответами» как искреннее общение между героем и героиней.

В начале разработки композитор применяет большое количество духовых инструментов, они служат выразительным средством жестокости феодального гнета (см. пример 5), а синкопированные аккорды скрипки выражают страдания Интай и ее ощущение невозможности быть вместе с любимым человеком, ужас столкновения с реальностью принудительного брака, а также нежелание подчиняться (см. пример 6). Два голоса появляются поочередно, с сильным контрастом, описывая состояние Чжу Интай, которая, будучи одинокой, слабой девушкой, полна решимости сопротивляться вынужденному браку ради любви.

Пример №5: «Лян Чжу» духовых инструментов

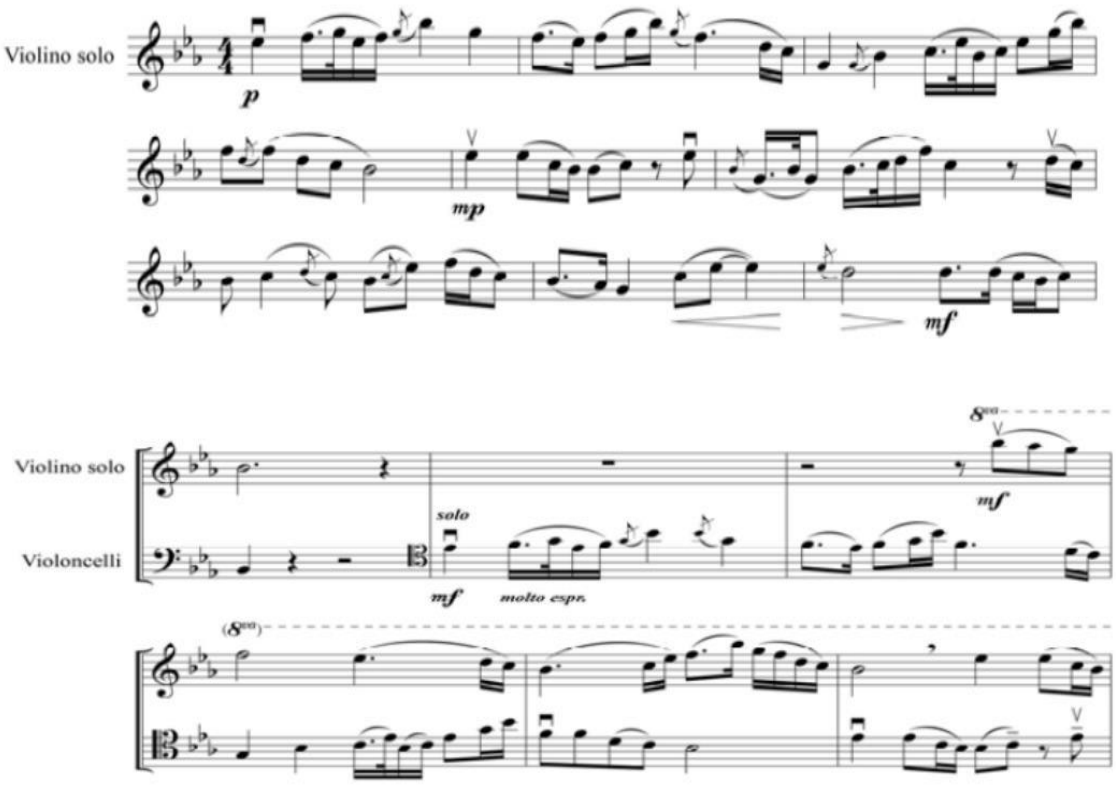


Пример №6: «Лян Чжу» скрипка соло

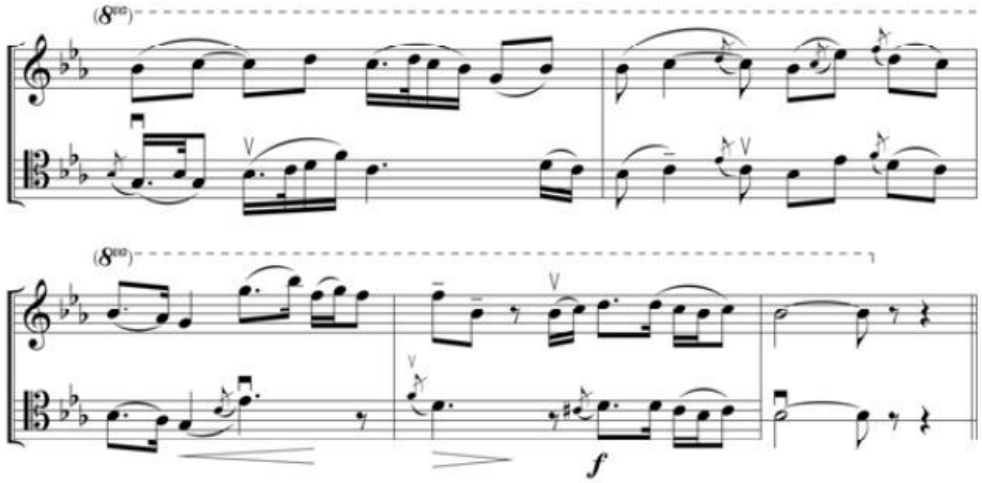


Затем у скрипки и виолончели соло звучит мелодия из шаосинской оперы «Встреча в беседке», тема звучит в полифонической фактуре, что не свойственно шаосинской опере, а в большей степени присуще западной музыке. Главная тема от солирующей скрипки переходит к оркестровой виолончели. Так композиторы создают образ романтической любовной сцены, в которой главные герои юноша и девушка ведут диалог шепотом (см. пример № 7). Благодаря сильному контрасту тембра и высоты тона можно четко различить контуры персонажей, даже если у них идентичная музыкальная мелодия. Когда виолончель исполняет главный лейтмотив, скрипка, посредством изменения ритма мелодии в высоком регистре взаимодействует и утонченно сочетается с ней (см. пример №8). Скрипка и виолончель вступают в диалог, а слияние этих двух мелодий отражает беспомощность и болезненные чувства героя и героини истории, когда они встречаются в беседке и разговаривают друг с другом.

Пример №7: «Лян Чжу» Исполнение на скрипке и виолончели

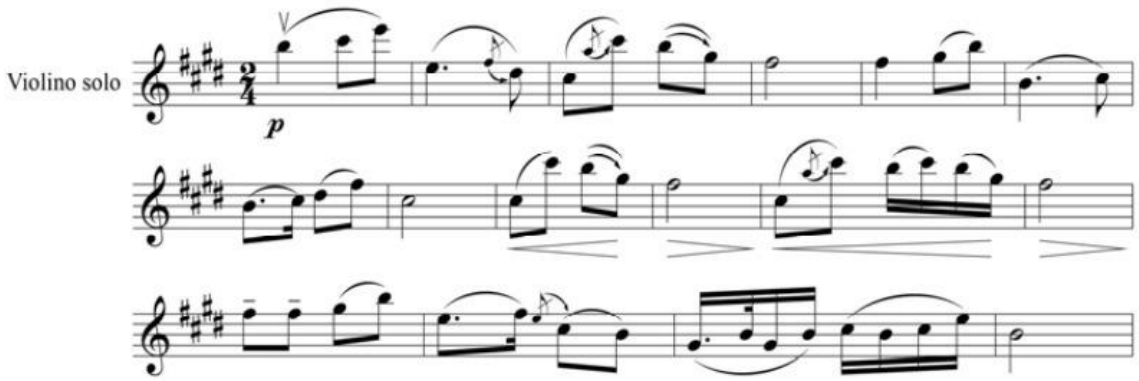


Пример №8: «Лян Чжу» Исполнение на скрипке и виолончели



Основным музыкальным инструментом данного произведения является солирующая скрипка. Она служит и для того, чтобы сюжетное содержание музыки соответствовало материалу шаосиньской оперы. В это сочинение интегрируется специфическая техника исполнения на традиционных китайских инструментах. Например, одной из наиболее часто используемых техник в китайской опере является глиссандо, которое включает в себя медленное скольжение пальцев по возрастающим малым терциям и нисходящим малым терциям и часто используется при игре на китайской скрипке — эрху (см. пример 9). Мелодия, исполняемая в соответствии с этой техникой, обладает ярким тембром, очень близким к стилю традиционной китайской оперной музыки.

Пример №9: одной из наиболее часто используемых техник в китайской опере является глиссандо



Это произведение отражает историю любви Лян Шаньбо и Чжу Интая через утонченный лиризм мелодики. В то же время драматический сюжет подчеркивается сменой ритма между духовыми инструментами и скрипкой в разработке.

Сюжет «Превращения в бабочек» резонирует с основной любовной историей и вносит в нее особый духовно-мистический контекст. В автобиографии композитора Хэ Чжаньхао о написанном им концерте для скрипки он писал: «В первом варианте «Лян Чжу» не было финальной партии «Превращения в бабочек», потому что считалось, что молодые люди не должны быть суеверными. Однако вице-президент Шанхайской консерватории, а также композитор Мэн Бо, напротив, утверждал, что романтизм в художественном творчестве — это стремление людей к лучшему и он не может приравниваться к суевериям. «Превращение в бабочек» воплощает в себе основные принципы художественного творчества, сочетающие реализм и романтизм, а также стремление людей к высшей степени доброты и истины»[13, с. 12].

Премьера скрипичного концерта «Лян Чжу» состоялась в Шанхае 27 мая 1959 года. Это сочинение стало популярной по всей стране, и постепенно превратившись в китайскую классику, получило мировую известность. Композиторы соединили в нем инструментарий западной музыки с восточным музыкальным языком, который стал популярен не только в Китае, но и сумел покорить весь мир. Концерт для скрипки с оркестром «Лян Чжу» стал культурным символом, превосходящим время и пространство, выражающийм веру и прославление китайским народом беззаветно преданной любви.

Художественное творчество, в основе которого лежит мифология, сочетает древнюю мудрость и традиции с современной эстетикой, транслируя новые смыслы посредством определенного культурного кода, сосредоточенного в мифах и легендах. В основе мифов лежат основополагающие темы человеческого существования: любовь, смерть, созидание и разрушение. В китайской музыке XX века продолжали развиваться мифологические образы в романтической и авангардной стилистике XX века. В качестве примера можно привести симфоническое произведение Тань Дуня 《Дуньхуан: Ода милосердию》, созданное в 2018 году на основе историй дуньхуанских фресок Шёлкового пути.) Композиторы черпали вдохновение из национальных мифов и легенд. «Лян Чжу» сочетает в себе китайские народный фольклор с формами западной классической музыки, выражая посредством широкого спектра художественных приемов, национальную специфику и романтические эмоции. Успех «Лян Чжу» заключается в новаторском сочетании музыкального языка и глубокими эмоциями, воплощенными в основах китайской культуры, что делает его классическим примером музыкального взаимодействия между китайской и западной музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Тинтин. Краткое введение в особенности музыкальных произведений китайских народных сказок и легенд // Голос Желтой реки. 2011. № 15. С. 81.
2. Сунь Дацзюнь. Краткое изложение исследования мифа о Хуайнаньцзы. // Журнал Хуайнаньского педагогического института. 2021. № 23. С. 17-21.
3. Се Баочэн. Мифы, легенды и историческое сознание – три дискуссии о происхождении китайской историографии. // Известия Аспирантуры Академии общественных наук КНР. 2004. № 03. С. 108-115+143-144.
4. Бянь Лэй. Влияние древнекитайской мифологии на дальнейшую литературу. // Корабельное профессиональное образование. 2014. № 2. С. 52-54.
5. Д. А. Будюкин, А. Г. Иванов. Реабилитация мифа в эпоху романтизма. // Вестник Челябинского государственного университета. 2017. №1 (397). Философские науки. Вып. 43. С. 30-36.
6. Щепановская Е.М. Мифологические архетипы как ценностное ядро национального менталитета // Ценности и смыслы. 2012. № 1(17). С. 34-49.
7. Сяо Лун. Судьба, свободная воля и любовь в «Кольце Нибелунгов» (Часть 1) // Меломан. 2010. № 2. С. 42-45.
8. Мао Цзэдун. Выступление на Яньаньском литературно-художественном симпозиуме // Китайская сельскохозяйственная наука. 1966. № 8. С. 1−20.
9. Ли Сяоин. Влияние российского музыкального образования на китайское музыкальное образование - первая половина XX века. // Приграничная экономика и культура. 2011. № 11. С. 130-131.
10. Мао Цзэдун. Разговор с музыкантами // Литература и искусствоведение. 1979. № 3. С. 3−7.
11. Куан Цюшуань. Музыкально-эстетическая интерпретация национальной художественной классики: переосмысление эстетической ценности скрипичного концерта «Лян Чжу» // Социальные науки Шаньдуна. 2017. № 5. С. 88−93.
12. Ван Кан. Практика национализации западной музыки в начальный период образования «нового Китая» – На примере скрипичного концерта «Лян Чжу». // Социальные науки Хубэй. 2022. № 8, С. 105-111.
13. Хэ Чжаньхао. Плод коллективной мудрости - Скрипичный концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» // любитель музыки. 2007. № 11. С. 7−15.

REFERENCES

1. Li Tingting., A brief Introduction to the Characteristics of Musical Works Based on Chinese Folk Tales and Legends, Song of the Yellow River, 2011, No. 15, 81 p.
2. Sun Dajun., Summary of the Study on the Huainanzi Myth, Journal of Huainan Normal University, 2021, No. 23, Pp. 17-21.
3. Xie Baocheng., Myths, Legends, and Historical Consciousness – Three Discussions on the Origins of Chinese Historiography, Journal of University of Chinese Academy of Social Sciences, 2004, No. 03, Pp. 108-115+143-144.
4. Bian Lei., The Influence of Ancient Chinese Mythology on Later Literature, Shipbuilding Vocational Education, 2014, No. 2, Pp. 52-54.
5. D. A. Budyukin., A. G. Ivanov., The Rehabilitation of Myth in the Romantic Era, Bulletin of Chelyabinsk State University, 2017, No. 1, Pp. 30-36.
6. E. M. Shchepanovskaya., Mythological archetypes as a value core of the national mentality, Values and meanings, 2012, No. 1, Pp. 34-49.
7. Xiao Long., Fate, free will and love in The Ring of the Nibelungs (Part 1), Music Lover, 2010, No. 2, Pp. 42-45.

8. Mao Zedong., Speech at the Yan'an Literature and Art Symposium, Scientia Agricultura Sinica, 1966, No. 8, Pp. 1-20.
9. Li Xiaoying., Influence of Russian music education on Chinese music education - the first half of the twentieth century, The Border Economy and Culture, 2011, No. 11, Pp. 130-131.
10. Mao Zedong., Talking to musicians, Literature & Art Studies, 1979, No. 3, Pp. 3-7.
11. Kuang Qiushuang., Musical and aesthetic interpretation of national art classics: rethinking the aesthetic value of the Liang Zhu Violin Concerto, Shandong Social Sciences, 2017, No. 5, Pp. 88-93.
12. Wang Kang., The practice of nationalisation of Western music in the initial period of the formation of ‘New China’ - The example of the Liang Zhu Violin Concerto, Hubei Social Sciences, 2022, No. 8, Pp. 105-111.
13. He Zhanhao., The Fruit of Collective Wisdom - Liang Shanbo and Zhu Yingtai Violin Concerto, Music Lover, 2007, No. 11, Pp. 7-15.

Чжан Сунао
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 351583784@qq.com

Zhang Sunao
graduate student
Herzen State Pedagogical University

ПАРТИИ ТРОМБОНОВ В ТОРЖЕСТВЕННОЙ МЕССЕ ФРАНЦА ШУБЕРТА ЛЯ-БЕМОЛЬ МАЖОР

Аннотация. Мессы Шуберта по сей день остаются наименее исследованной частью его наследия. Прежде всего, эта несправедливость касается Пятой мессы ля-бемоль мажор (D. 678), которую сам композитор и его младшие современники высоко ценили. Начав опус в 1819, Шуберт дважды возвращался к сочинению и редактированию в 1822 и 1826 году. Партитура мессы демонстрирует изобретательность и смелость оркестрового стиля, который отличается объемностью, красочностью, вниманием к мелким деталям. Неотъемлемой частью шубертовского оркестра стали тромбоны. В отличие от старших современников, композитор интерпретировал их не только как средство оркестровой артикуляции и усиления громкости, но и как уникальный ресурс тембровой драматургии. В статье анализируются самые репрезентативные эпизоды Пятой мессы, в которых тромбоны выполняют важнейшие выразительные функции.

Ключевые слова: Шуберт, Пятая месса, духовная музыка, тромбоны, оркестровка, тембр.

TROMBONE PARTS IN FRANZ SCHUBERT'S SOLEMN MASS IN A-FLAT MAJOR

Abstract. Schubert's masses remain the least studied part of his legacy to this day. First of all, this injustice concerns the Fifth Mass in A-flat major (D. 678), which the composer himself and his younger contemporaries highly valued. Having begun the opus in 1819, Schubert twice returned to composing and editing it in 1822 and 1826. The score of the mass demonstrates the inventiveness and boldness of the orchestral style, which is distinguished by its volume, color, and attention to small details. Trombones became an integral part of Schubert's orchestra. Unlike his older contemporaries, the composer interpreted them not only as a means of orchestral articulation and volume enhancement, but also as a unique resource of timbre dramaturgy. The article analyzes the most representative episodes of the Fifth Mass, in which trombones perform the most important expressive functions.

Keywords: Schubert, Fifth Mass, sacred music, trombones, orchestration, timbre.

Духовная музыка Франца Шуберта еще не встретила столь широкого признания, как его песни, симфонии и камерно-инструментальные сочинения. Музыкально-духовное наследие композитора включает шесть месс, которые по сей день остаются наименее изученными творениями мастера. Для долгого игнорирования месс Шуберта были определенные причины. XIX век заново открыл великие шедевры Возрождения и Барокко, а лидеры Цецилианского движения призывали авторов духовных сочинений к отказу от концертно-оперной виртуозности и возвращению к стилю римской полифонии XVI века, который рассматривался как идеал церковной музыки. По мнению адептов цецилианства,

«церковная музыка должна отличаться строгостью и побуждать прихожан к благочестивым мыслям, а этому требованию соответствует только стиль a cappella»[2].

Новые открытия выдающихся образцов ренессансной полифонии привели к обесцениванию «концертных» месс XVIII и начала XIX века, содержащих обширные фрагменты в гомофонной фактуре и предназначенные для хора, солистов и оркестра. Многие литургические произведения Гайдна, Моцарта, Шуберта оказались забыты. Хотя в конце XX века некоторые мессы Гайдна и Моцарта вернулись в европейские концертные программы, духовные произведения Шуберта для большинства музыкантов и исследователей остаются в безвестности.

Шуберт систематически обращался к жанру мессы, начиная с пятнадцати лет (к 1812 году относятся первые наброски Gloria и Credo мессы Фа мажор) вплоть до последнего года жизни. Первые четыре мессы были написаны между 1814 и 1816 годами в период ученичества и поисков индивидуального стиля, пятая (1819–1822, 1826) и шестая (1828) несут отпечаток художественной зрелости композитора. В партитурах первой, пятой и шестой месс Шуберта есть партии трех тромбонов: альта, тенора и баса.

Первая полностью законченная месса Шуберта – Missa solemnis, фа мажор (D.105) [3]. Она была успешно исполнена в октябре 1814 года по случаю празднования столетия освящения приходской церкви в Лихтентале, в которой руководил хором Михаэль Хольцер, бывший учитель Шуберта по вокалу, органу и basso continuo.

В том, что в первой же мессе Шуберт использовал большой состав духовых инструментов, включая тромбоны, не было ничего необычного, если учесть, что обучаясь в конвикте и выступая в хоре Императорской капеллы, Шуберт исполнял, следовательно, хорошо знал множество духовных сочинений, написанных для католической церкви. Преимущественно это были мессы, псалмы, священные гимны и оратории австрийских композиторов XVIII века: от Фукса и Рёйтера до Михаэля и Йозефа Гайднов, активно применявших тромбоны для дублирования хоровых партий.

Хотя Первая месса Шуберта отразила влияние австрийского церковного стиля и еще не выявила у семнадцатилетнего композитора оригинальность музыкального почерка, она продемонстрировала хорошее знание жанрово-композиционной специфики мессы, проблески характерного шубертовского лиризма и тонкое чувство оркестрового колорита – эти качества во всей полноте проявились в двух зрелых мессах Шуберта.

Как отметил Джон Кёртис, «Шуберт обычно сочинял духовную музыку из практических соображений, а не по божественному вдохновению» [4] . Это вполне справедливо в отношении первых четырех месс, которые появились под влиянием его учителя Михаэля Хольцера. Но для сочинения Пятой мессы ля-бемоль мажор (Missa solemnis, D. 678) не было никаких практических, подтвержденных биографами поводов. Возможно, именно поэтому Шуберт, начав новую мессу осенью 1819 года, вскоре оставил ее. Однако, он вернулся к сочинению и завершил его в 1822 году[5].

---

2 Жесткова О. В., Баранов А. Г. Мессы Й. Гайдна и Цецилианское движение XIX века // Музыка. Искусство, Наука, Практика. 2012. № 1. С. 21.

[3] Месса D. 105 впервые была опубликована в 1856 году: Schubert Franz. Messe in F, für 4 Singst. und. gr. Orchester, mit einer die Harmonie supplirenden Orgelstimme versehen v. Ferd. Schubert. Wien, Glöggl. Следующую публикацию осуществило издательство *Breitkopf & Härtel* в 1887 году.

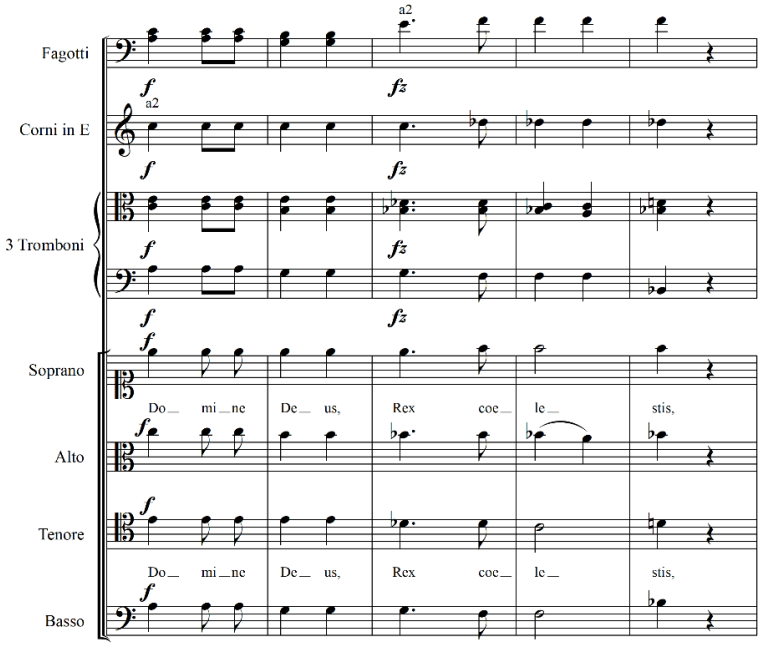
[4] Curtis John J. Franz Schuberts Mass in A♭ Major: A Consideration of the Composers Revisions // The Choral journal. 1996. Vol. 36, No. 7. P. 9.

[5] Некоторые исследователи сообщают об исполнении Мессы ля-бемоль мажор в венской церкви Альт-Лерхенфельд, капельмейстером которой с 1820 года был брат Шуберта – Фердинанд. Например, Кёртис мимоходом упоминает, что «первое исполнение мессы в церкви Фердинанда певцами и музыкантами-любителями было неудовлетворительным», но не дает никаких других подробностей. Curtis John J. Cit. op. P.11.

Следующий этап работы над Пятой мессой – редактирование двух эпизодов в Gloria и Sanctus – относится к концу 1825 или началу 1826 года, когда Шуберт подал заявку на должность вице-капельмейстера и представил обновленную партитуру Йозефу Эйблеру, недавно занявшему пост придворного капельмейстера после смерти Сальери. По словам Шуберта, Эйблер отнесся к молодому композитору высокомерно и заявил, что никогда не слышал о нем: «Через несколько недель я снова пришел узнать о судьбе своего детища, тогда Эйблер сказал, что месса хороша, но сочинена не в том стиле, который любит император. Поэтому я ушел, думая про себя: “Значит, мне не повезло писать в императорском стиле”»[6]. Месса ля-бемоль мажор – одно из лучших произведений Шуберта – оставалась в безвестности вплоть до 1863 года, когда в одном из концертов Лейпцигского Гевандхауза под управлением И. Брамса впервые прозвучали отдельные фрагменты произведения. В 1875 году в Вене появилась первая публикация мессы, сделанная издательством Фридриха Шрайбера[7].

Во всех частях мессы, кроме Kyrie и Benedictus, участвуют три тромбона. В Gloria (Allegro maestoso, ми мажор, 3/4) они часто поддерживают хор, но редко его дублируют. Иногда композитор поручает им небольшие эпизоды с рельефным мелодическим материалом, который они исполняют вместе с другими духовыми, но звучат как сольная секция. Например, во время паузы у хора в тт. 83–84 тромбоны и трубы играют двухтактовый пассаж на *p*, а в разделе *Gratias agimus* на словах *Domine Deus* и *Deus Pater* (тт. 150–154, 158–161) тромбоны вместе с фаготами и валторнами грозно скандируют последовательность аккордов на *f*, подчеркивая сакральную значимость каждого слова и контрастируя лирически-созерцательному характеру раздела (пример 1). Комбинация тромбонов с валторнами редко встречалась в ранних партитурах и может трактоваться как признак эволюции оркестрового письма композитора.

Пример 1. Ф. Шуберт. Месса № 5. Gloria. *Domine Deus.* Тт. 150–154.



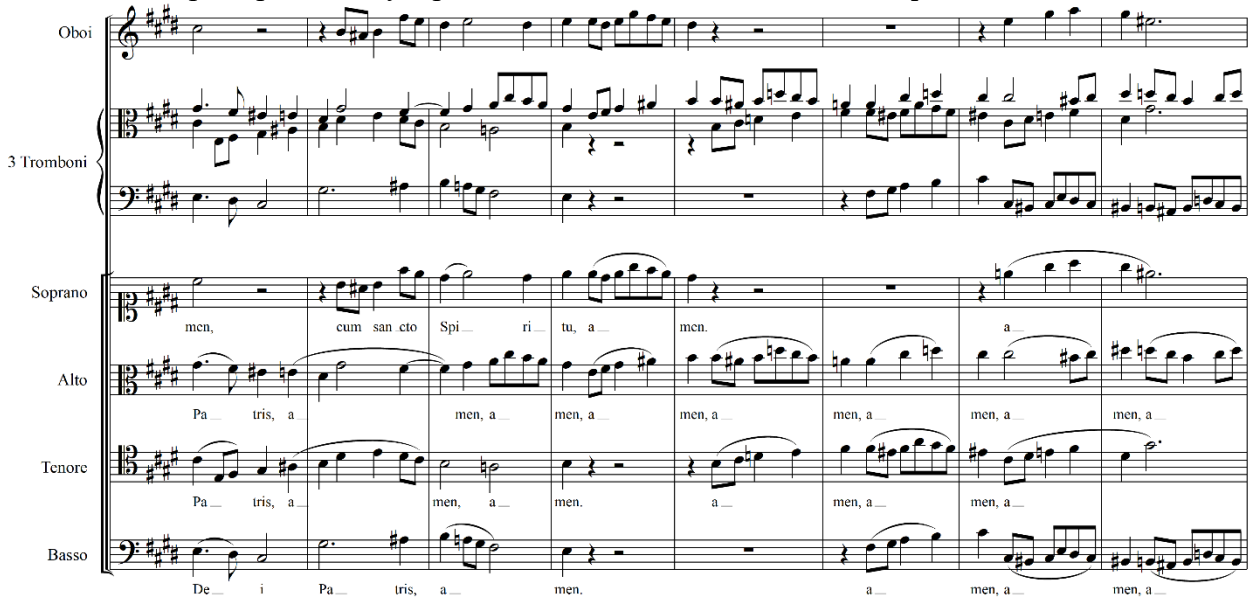
[6] Цит. по: Hellborn Heinrich Kreissle von. The Life of Franz Schubert. Vol. 2. Ed, and trans. Arthur Duke Coleridge. Reprint. first edition 1869. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 66–67.

[7] Первая публикация отсутствует в доступных электронных библиотеках. Для анализа предпочтительным выглядит издание *Breitkopf & Härtel*, которое включает измененные версии двух эпизодов в Gloria и Sanctus: Schubert Franz. Messe in As für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Franz Schubert’s Werke, Serie XIII: Messen, No. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

Особого внимания заслуживает фуга *Cum sancto spiritu*, являющаяся финальным и самым протяженным разделом Gloria. Когда Шуберт подавал заявку на должность вице-капельмейстера и решил представить мессу для исполнения в Придворной капелле, он переработал фугу, расширив ее со 173 до 200 тактов и усложнив полифоническое развитие[8]. По-видимому, рассчитывая на высокий исполнительский уровень Императорской капеллы, Шуберт посчитал, что более длинная и сложная фуга будет высоко оценена императорской семьей и капельмейстером, несмотря на то что в новой редакции объем фуги достигал почти половины всей части Gloria.

Партии тромбонов почти не изменились, так же как их функция *colla parte*. С начала до конца фуги тромбоны строго дублируют хоровые партии в соответствии с регистром (бас, тенор, альт), а гобои дублируют сопрано. При этом хоровые партии достаточно сложны, они содержат широкие скачки и продолжительные пассажи восьмыми длительностями (пример 2).

Пример 2. Ф. Шуберт. Месса № 5. Gloria. *Cum sancto spiritu.* Тт. 362 – 369.



Достойное исполнение тромбонных партий на протяжении двухсот тактов почти без отдыха (не считая коротких передышек у каждого из голосов фуги) требует хорошей подготовки и незаурядной физической выносливости. Норман Дель Мар, автор знаменитого трактата об оркестровке, в связи с этим отметил: «обычай... удваивать голосовые партии в священных произведениях с помощью тромбонов повсюду ... нашел отражение в мессах Шуберта, в которых тромбоны целыми страницами играют с вокальными партиями. На практике это не только немыслимо из-за крайней трудоемкости,

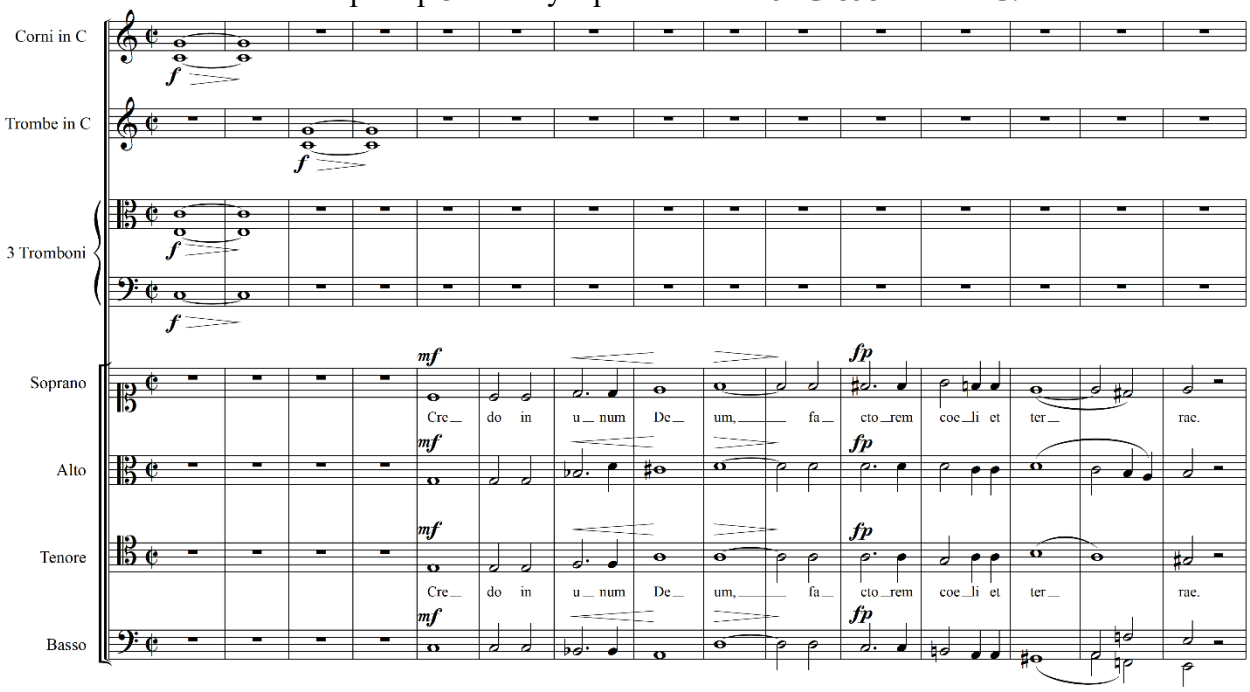
[8] Долгое время считалось, что вторая версия фуги – это сокращенная до 173 тактов композиция, в которой композитор упростил хоровые партии, понизил тесситуры сопрано и теноров и заменил некоторые полифонические разделы гомофонными. Это заблуждение затронуло многих крупных исследователей, включая А. Эйнштейна, писавшего, что Шуберт, пытаясь сделать мессу менее «академичной», «придал теме более благородный вид и написал новую фугу, более короткую и свободную». Einstein Alfred. Schubert: A Musical Portrait. New York: Oxford University Press, 1951. P. 195. Однако, в 1982 году Роберт Винтер, изучивший физические свойства бумаги, на которой была написана длинная фуга, установил, что она новее, чем остальная часть автографа. См.: Winter Robert. Paper Studies and the Future of Schubert Research // Schubert Studies: Problems of Style and Chronology. Ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 209–276.

но невыносимо с музыкальной точки зрения, и едва ли можно поверить, что тромбонисты времен Шуберта играли все ноты так, как они записаны в партитуре[9].

Возможно, если бы Эйблер решил исполнить Мессу ля-бемоль мажор, композитор мог упростить или сократить тромбонные партии, исходя из практических возможностей капеллы. Поскольку месса не была принята, партии тромбонов остались «в добром старомодном немецком стиле»[10], как отмечал С. Форсайт. Следует уточнить, что этот стиль был свойственен преимущественно австрийским, а не немецким композиторам, и заключался в дублировании тромбонами хоровых партий в фугах или разделах фугато. Прием удвоения часто встречается в мессах и ораториях И. Й. Фукса, И. Кальдары, Ф. Тумы, Л. Хофмана, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и даже в Торжественной мессе Бетховена, который работал над ней в те же годы, что и Шуберт над Пятой мессой.

Если в фуге *Cum sancto spiritu* Шуберт интерпретировал тромбоны как динамическое и артикуляционное средство, то в Credo (Allegro maestoso e vivace, до мажор, alla breve) они играют одну из главных ролей в тембровой драматургии. Примечателен уже их с валторнами первый аккорд, предваряющий важнейшую для христианства доктрину *Credo in unum Deum*, которую хор просодирует a cappella на протяжении одиннадцати тактов (пример 3). Силлабическое соотношение текста и музыки, элементы модальности в мелодике, использование только четвертей и половинных выявляют стремление Шуберта придать начальной части Credo сходство с духовной музыкой XVI–XVII веков.

Пример 3. Ф. Шуберт. Месса № 5. Credo. Тт. 1–15.



Шуберт был знаком с хоровой музыкой старинных мастеров (Палестрины, Григорио Аллегри, Орландо ди Лассо). Некоторые их произведения он исполнял в отроческие годы в церковном хоре. Кроме того, композитор, вероятно, знал и сочувствовал идеям

[9] Del Mar Norman. Anatomy of the Orchestra. London: Faber and Faber, 1981. P. 55.
[10] Forsyth Cecil. Orchestration. London: MacMillan And Co., 1914. P. 148.

Цецилианского движения[11], развернувшегося в Европе в первые годы XIX века[12]. Так или иначе, но чередование лаконичного аккорда валторны и тромбонов, повторенного трубой с эффектом эха, и хорового эпизода a cappella имеет определенное сходство со старинным церковным стилем, достигшем высшего совершенства у композиторов XVI–XVII веков. Примечательно, что вступительный инструментальный эпизод с тромбонами наделен функцией ритурнеля и повторяется в начале разделов *Et resurrexit* и *Confiteor unum baptisma*.

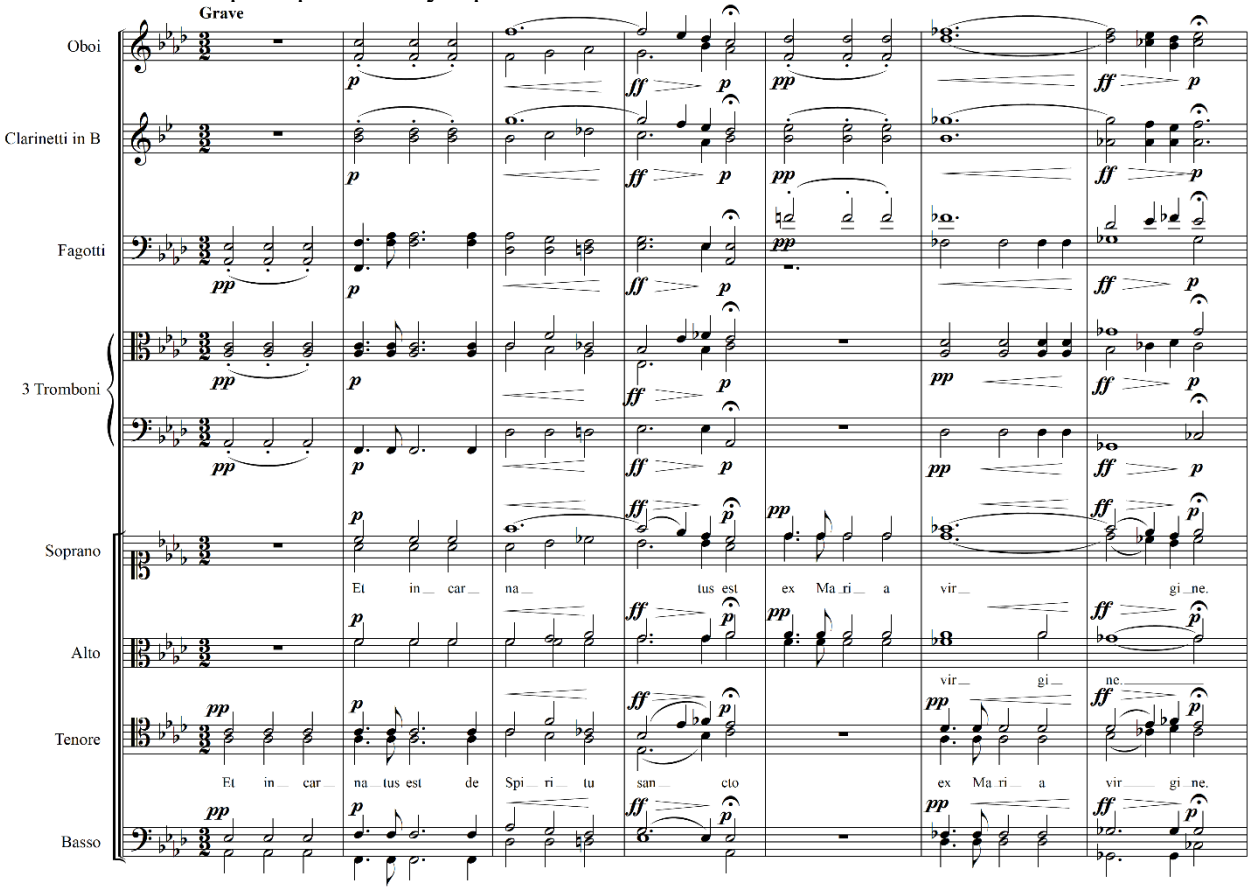
Перекличка медных духовых с хором повторяется дважды, прежде чем подключаются другие инструменты оркестра (т. 33), но и здесь тромбоны не теряются в общем звучании, сохраняя наряду со струнными более яркий тематический материал, чем хор.

В разделе *Et incarnatus est* меняются темп, тональность и размер (Grave, ля-бемоль мажор, 3/2), а тромбоны становятся главным тембровым средством, создающим атмосферу сакральности, связанной с тайной Боговоплощения. Подобно мастерам prima prattica, Шуберт обращается к хоровому восьмиголосию, противопоставляя группы мужских и женских голосов. Красочные гармонии и неожиданные модуляции напоминают смелые хроматические изыски в мадригалах Джезуальдо да Венозы. Партии тромбонов и деревянных духовых, как и хор, имеют аккордово-хоральный склад и изобилуют динамическими нюансами: от *ppp*, через крещендо и диминуэндо до *ff* и *ffz* в каждом коротком пассаже (пример 4).

[11] О влиянии Цецилианского движения на Пятую мессу Шуберта см.: Безниско О. Н., Стороженко А. А. Месса As-dur Ф. Шуберта в контексте Цецилианского движения в церковной музыке начала XIX века // KANT: Social science & Humanities. 2023. №2 (14). С. 115–121.

[12] В очерках немецких романтиков мечты о возрождении ренессансного стиля a cappella сочетались с критикой концертного стиля месс Й. Гайдна и В. А. Моцарта. В частности, статью Э. Т. А. Гофмана «Старая и новая церковная музыка», опубликованную в 1814 году в газете *Allgemeine musikalische Zeitung,* Шуберт вполне мог прочесть сам или по совету своего учителя А. Сальери. См.: Гофман Э. Т А. Старинная и новая церковная музыка // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т.: Т. 2 / Сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. М., 1982. С. 8–31.

Пример 4. Ф. Шуберт. Месса № 5. Credo. *Et incarnatus est*. Тт. 1–10.



Партитура мессы включает партию органа, записанную в манере basso continuo на одной строчке с виолончелями и контрабасами, но в *Et incarnatus est* она остается пустой. Суровый тембр тромбонов, обогащенный мягкими оттенками деревянных духовых, с избытком заполняет акустическое пространство, но не перекрывает звучание хора благодаря рассредоточенному диапазону хоровых партий. В *Crucifixus* активность тромбонов не уступает предыдущему разделу, но они чаще звучат в эпизодах tutti. Помимо динамических функций, тромбоны обостряют гармоническую напряженность кульминаций, например, когда дублируют хоровые басы в сползающем по полутонам мотиве (*judicare vivos et mortuos*) или участвуют в нисходящем движении всего оркестра и хора по звукам уменьшенного септаккорда (*qui locutus est per Prophetas*). Такие приемы показывают, что Шуберт, привлекающий тромбоны активно и многогранно, поручает им самый яркий музыкальный материал, когда надо углубить и подчеркнуть смысл наиболее значимых положений Credo.

Sanctus (Andante, фа мажор, 12/8) начинается с напряженного диалога инструментов и хора. Тромбоны обмениваются с ним краткими аккордовыми репликами и выступают двигателем активного тонально-гармонического движения. Всего восемнадцать тактов потребовалось композитору, чтобы совершить модуляционный круг по далеким тональностям и вернуться к исходной: фа мажор – фа-диез минор – ре мажор – ми-бемоль минор – си мажор – до минор – фа мажор. Заключительный раздел Sanctus – хор *Osanna*[13]

[13] Раздел *Osanna* Шуберт тоже переделал в 1826 году, но незначительно. Главное изменение коснулось тактового размера: вместо 6/8 он сочинил версию в 4/4. Издательство *Breitkopf & Härtel* включило в публикацию Мессы ля-бемоль мажор обе версии фуги *Cum sancto spiritu* из Gloria и хора *Osanna* из Sanctus. Schubert Franz. Messe in As für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Franz Schubert's Werke, Serie XIII: Messen, No. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

торжественно-ликующего характера: здесь тромбоны задействованы только в пассажах tutti. В Agnus Dei (Adagio, ля-бемоль мажор, 3/4) тромбонные партии ничем не примечательны. Выделяется лишь бас-тромбон, выполняющий строго практическую функцию удвоения сольного и хоровых басов во время вступлений фугато. В *Dona nobis pacem* тромбоны вновь возвращаются к динамической роли, усиливая мощь оркестра в эпизодах tutti.

Месса ля-бемоль мажор была одним из самых любимых духовных сочинений Шуберта: в разговорах с друзьями и в письмах он называл ее «дитя» или «детище». Общеизвестно, что обычно Шуберт сочинял музыку очень быстро и почти всегда сразу писал в чистовик. Любая другая месса занимала у композитора считанные недели или дни, например, Вторую мессу соль мажор он создал всего за пять дней. А работа над Мессой ля-бемоль мажор заняла более шести лет, заставляя дважды возвращаться к материалу: в 1822 и в 1826 году. Если редактирование отдельных эпизодов 1826 года объясняется его планом (к сожалению, несбывшимся) исполнения в Императорской капелле и получения должности вице-капельмейстера, то начало работы в 1819 и окончание первой редакции в конце 1822 года не связано с какими-то известными практическими поводами. Это позволяет предположить, что жанр мессы стал для Шуберта добровольным творческим испытанием, обусловленным неудержимым стремлением к совершенству в области контрапункта, гармонии и оркестровки.

Сочиняя свою мессу в то же время, что и Бетховен, Шуберт проявил гораздо более смелый подход к оркестровке. В Credo Торжественной мессы Бетховен поручил тенор-тромбону небольшое двухтактовое соло, которое символизирует трубу архангела, созывающего на Страшный суд живых и мертвых (на словах …*et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortious*). В остальных частях его мессы тромбоны трактуются как усилители громкости в tutti или инструменты для удвоения хоровых партий.

Шуберт применяет тромбоны гораздо чаще и разнообразнее. Нередко он интерпретирует их как «голос», обогащающий и уплотняющий тембр группы деревянных духовых инструментов, иногда в сочетании с валторной. Тромбоны Шуберта хорошо слышны во всех кульминациях и драматических эпизодах, но также выделяются в неожиданных модуляциях и тональных сдвигах. Они придают оркестру объемность и беспрецедентную в 1820-е годы красочность звучания. Композитор многогранно и оригинально использовал их, начиная с первых оркестровых сочинений и заканчивая зрелыми шедеврами 1824 – 1828 годов. Среди последних – Шестая месса ми-бемоль мажор, в которой роль тромбонов еще больше возросла, обозначив одну из главных тенденций оркестровки эпохи романтизма – индивидуализацию тембров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безниско О.Н., Стороженко А. А. Месса As-dur Ф. Шуберта в контексте Цецилианского движения в церковной музыке начала XIX века // KANT: Social science & Humanities. 2023. №2 (14). С. 115–121.
2. Гофман Э. Т А. Старинная и новая церковная музыка // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т.: Т. 2 / Сост. А. В. Михайлов и В. П. Шестаков. М., 1982. С. 8–31.
3. Жесткова О. В., Баранов А. Г. Мессы Й. Гайдна и Цецилианское движение XIX века // Музыка. Искусство, Наука, Практика. 2012. № 1. С. 18 – 26.
4. Curtis John J. Franz Schuberts Mass in A♭ Major: A Consideration of the Composers Revisions // The Choral journal. 1996. Vol. 36, No. 7. Pp. 9–16.
5. Del Mar Norman. Anatomy of the Orchestra. London: Faber and Faber, 1981. 528 p.

6. Einstein Alfred. Schubert: A Musical Portrait. New York: Oxford University Press, 1951. 343 p.
7. Forsyth Cecil. Orchestration. London: MacMillan And Co., 1914. 517 p.
8. Hellborn Heinrich Kreissle von. The Life of Franz Schubert. Vol. 2. Ed, and trans. Arthur Duke Coleridge. [Reprint of the first edition of 1869]. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 350 p.
9. Schubert Franz. Messe in As für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Franz Schubert's Werke, Serie XIII: Messen, No. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.
10. Winter Robert. Paper Studies and the Future of Schubert Research // Schubert Studies: Problems of Style and Chronology. Ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Pp. 209–276.

REFERENCES

1. Beznisko O.N., Storozhenko A. A. Messa As-dur F. Shuberta v kontekste Cecilianskogo dvizhenija v cerkovnoj muzyke nachala XIX veka // KANT: Social science & Humanities. 2023. №2 (14). Pp. 115–121.
2. Gofman Je. T A. Starinnaja i novaja cerkovnaja muzyka // Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka: V 2 t.: T. 2 / Sost. A. V. Mihajlov i V. P. Shestakov. M., 1982. Pp. 8–31.
3. Zhestkova O. V., Baranov A. G. Messy J. Gajdna i Cecilianskoe dvizhenie XIX veka // Muzyka. Iskusstvo, Nauka, Praktika. 2012. № 1. Pp. 18 – 26.
4. Curtis John J. Franz Schuberts Mass in A♭ Major: A Consideration of the Composers Revisions // The Choral journal. 1996. Vol. 36, No. 7. Pp. 9–16.
5. Del Mar Norman. Anatomy of the Orchestra. London: Faber and Faber, 1981. 528 p.
6. Einstein Alfred. Schubert: A Musical Portrait. New York: Oxford University Press, 1951. 343 p.
7. Forsyth Cecil. Orchestration. London: MacMillan And Co., 1914. 517 p.
8. Hellborn Heinrich Kreissle von. The Life of Franz Schubert. Vol. 2. Ed, and trans. Arthur Duke Coleridge. [Reprint of the first edition of 1869]. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 350 p.
9. Schubert Franz. Messe in As für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Franz Schubert's Werke, Serie XIII: Messen, No. 5. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.
10. Winter Robert. Paper Studies and the Future of Schubert Research // Schubert Studies: Problems of Style and Chronology. Ed. Eva Badura-Skoda and Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Pp. 209–276.

Шишканов Андрей Иванович
генеральный директор ООО «Вселенная кино»,
преподаватель курса «Мастерство продюсера»
ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии
им. С. А. Герасимова»

Shishkanov Andrey I.
General Director of OOO Vselennaya Kino,
Teacher of the course "Producer's Mastery"
All-Russian State University of Cinematography
named after S. A. Gerasimov

ФЕНОМЕН ЯКУТСКОГО КИНО

Аннотация. В данной статье проводится комплексный обзор специфики кинематографа Республики Саха (Якутия). Анализируется исторический контекст возникновения якутского кинематографа, исследуется социально-политический аспект творческой компоненты, изучаются предпочтения различной кино-аудитории. Теоретический обзор литературы по теме понимания нового для Якутии вида искусства – кинематографа показывает, что данная тема наибольший всплеск интереса получила лишь в конце XX века, однако оставила хороший задел для формирования современного кинематографа. Автором сделаны выводы о том, что за небольшой (по историческим меркам) отрезок времени производство фильмов в республике вышло на качественно иной уровень, являясь сегодня одним из немногих эпицентров кинопроизводства, осуществляемого не в Центральной России и не за счет федеральных средств. Специфика финансирования якутских картин накладывает определенные рамки на режиссеров, вынужденных создавать шедевры в ограниченных возможностях, и делая это весьма успешно. С другой стороны, с развитием стриминговых платформ и необходимостью монетизации произведенных картин, их выход на более широкую аудиторию в данный момент несколько ограничен. По итогам анализа выявлены исторические факторы, повлиявшие на становление местного производства фильмов в контексте его независимости и уникальности этнического фольклора, географического ландшафта и культурной составляющей.

Ключевые слова: якутское кино, фильмы, драма, республика, местное население.

THE PHENOMENON OF YAKUT CINEMA

Abstract. This article provides a comprehensive overview of the specifics of cinema in the Republic of Sakha (Yakutia). The historical context of the emergence of Yakut cinema is analyzed, the socio-political aspect of the creative component is investigated, and the preferences of various film audiences are studied. A theoretical review of the literature on the topic of understanding a new art form for Yakutia, cinema, shows that this topic received the greatest surge of interest only at the end of the twentieth century, but left a good foundation for the formation of modern cinema. The author concludes that in a short (by historical standards) period of time, film production in the republic has reached a qualitatively different level, being today one of the few epicenters of film production carried out not in Central Russia and not at the expense of federal funds. The specifics of financing Yakut paintings impose certain limits on directors who are forced to create masterpieces in limited opportunities, and doing so very successfully. On the other hand, with the development of streaming platforms and the need to monetize the films produced, their reach to a wider audience is currently somewhat limited. The analysis revealed the historical factors that

influenced the formation of local film production in the context of its independence and uniqueness of ethnic folklore, geographical landscape and cultural component.

Keywords: Yakut cinema, films, drama, republic, local population.

Картины из Республики Саха (Якутия) являются настоящим трендом последних лет. В репертуаре местных режиссеров имеются, как и рядовые комедии, снискавшие популярность внутри республики и на территории России, так и по-настоящему незаурядные картины, получившие признание на международных фестивалях и номинациях.

Пример тому - короткометражный документальный фильм Максима и Евгении Арбугаевых «Выход» о морском биологе, который изучает поведение моржей на берегу чукотского моря. Фильм был показан на Берлинском фестивале 2022 года, затем на BFI в Лондоне. Кроме того, картина номинирована на «Оскар».

В контексте изучения якутского кинематографа целесообразно выделить три компоненты, являющиеся составными частями феномена данного направления в Республике. Во-первых, это историческая составляющая: процессы формирования социальных связей в регионе в период активного проникновения и развития кинематографа во всех его уголках. Во-вторых, это культурный, социальный и, во-многом, политический контекст, в котором оказываются как само население, являющееся активным участником процесса, о чем будет сказано несколько позднее, так и режиссеры, реализующие данную идентичность в отдельно взятой картине и отражающие ее в кинотворчестве. Наконец, это результаты деятельности кинематографистов, представленные в количественных показателях успешности привлечения аудитории к просмотру картин на тех или иных платформах.

Исторический контекст

В советское время в регионе кинематограф в современном понимании отсутствовал. Снимались некоторые контекстуальные документальные фильмы о республике вроде «Якутии» 1940 года А. Литвинова, «Советской Якутии» 1948 года, «Кэпсе, Якутия» 1972 года.

Теоретический обзор литературы по теме понимания нового для Якутии вида искусства – кинематографа показывает, что данная тема наибольший всплеск интереса получила в отдельных изданиях 1970-х годов. В частности, А.А. Клецкин и Н. Е. Саввинов в форме очерков представили процесс интеграции киноискусства в национальный колорит традиций Якутии. Исследователями настолько ярко и подробно представлен процесс развития якутского кинематографа в уникальной работе режиссеров и операторов, которые, не будучи жителями Якутии смогли выделить национальную культуру и культурологический аспект в своих кинематографических работах (например фильмы «Утро долго дня», 1967; «Тайна предков», 1972). В последствии изучение социальных аспектов Крайнего Севера в работах кинематографистов получило развитие в работах историков якутского кинопроката в специальном очерковом выпуске.

Формирование якутского кинематографа в исследованиях Н. В. Емельянова, В. В. Илларионова, в конце XX века представлено как некоторая совокупность отечественного кинематографа, отражающаяся в своей многонациональности. В частности А. Л. Казин, рассматривая искусство в культуре XX века, обобщает единую цель создания «образа мира» в синтезе национального, культурологического и этнографического колорита Якутии в эволюции отечественного кинематографа.

Несмотря на активный процесс «кинофикации» Якутии сверху и привлечения специалистов из республики к производству картин в «центре», первые фильмы на языке

саха был снят на рубеже распада СССР. «Срединный мир» выпускника ВГИКа А. Романова, посвященный традициям коренного народа, увидел свет в 1993 году. Любопытно, что бюджет картины был собран за счет средств населения республики, которое активно вкладывало собственные деньги в специальный фонд. Подобная активная зрительская позиция стала неповторимой особенностью независимого якутского кинематографа, которую можно увидеть и сегодня. Наиболее подробно расцвет национальной киноиндустрии Якутии рассматривается в научных трудах Г. Красильниковой, Т. Ф. Ляпкиной, В. В. Левочкина.

1992 год ознаменовался открытием студия «Сахафильм» — на данный момент на ней было произведено 142 фильма / около 5 картин ежегодно, что является выдающимся результатом для национального региона. Подобные примеры всплеска активности кинопроизводства имели место и в СССР - во время эпохи оттепели (1956-1964 годы) в разных частях союзных республик наблюдался расцвет кинематографа: Грузия (Р. Чхеидзе, Т. Абуладзе, О. Иоселиани), Литва (В. Микалаускас, В. Жалакявичюс), Латвия (Л. Луков, В. Браун) и Молдавия (Я. Базелян, С. Параджанов, А. Золотницкий, М. Калик), а также Узбекфильм, Одесская киностудия, Беларусьфильм и многие другие региональные киностудии, оставившие свой след в истории советского кинематографа. Подобные примеры свидетельствуют о том, что в периоды ослабления цензуры в культурной сфере по всей стране появляются и развиваются кинопроизводства, предлагающие зрителю уникальный контент. Однако базисом для общего развития явился эффект интеллектуального потенциала культур СССР в региональном аспекте, реализовавшийся благодаря советскому образованию и единому по всей территории государства кинопрокату, что позволило сохранить общую тенденцию положительного отношения к кинематографу. Якутский кинематограф наиболее ярко это иллюстрирует на современном этапе развития российской кинокультуры.

В 2000-х местный кинематограф уже обладает собственным неповторимым стилем, предопределенным, как уже было сказано ранее, активным участием местного населения в производстве картин, а также социально-политическими и культурными особенностями. Для сравнения: в среднем для целей покрытия бюджета картины кассовыми сборами фильм из Якутии должен стоить не более 2-3 млн рублей, в то время как средняя картина из центральной России обладает бюджетом в 50 раз больше - от 100 млн рублей. Интерес к историческому наследию кинематографа наиболее активно проявляется именно в этот период, в частности, в заметках старейшего работника якутского кинематографа И. С. Жараева наиболее интересно представлен пусть становления киноискусства с учетом любви к родной Якутии, подчеркивается культурологическая составляющая исторического становления кино в республике.

Современные публикации об истории кинематографа одного из наиболее колоритных мест на земле – Якутии – раскрывают отображение феномена якутского кино на примере отдельных фильмов (Ж. В. Леонтьева, А. В. Анисимов рассмотрели фильм «Тайна Чингис хана» как культурологическую основу уникального якутского кино). Региональный аспект также широко освещается в публикации И. З. Борисовой, Н. А. Аргылова, У. В. Охлопковой указывая на перспективность феномена якутского кинематографа в общей национальной российской истории киноискусства.

Как показал общий обзор научной литературы по теме якутского кинематографа, данная тема тесна связана с национальным колоритом, уникальным ландшафтом и этнографическими характеристиками Якутии как одной из значимых составляющих общей истории отечественного киноискусства, получившего свое развитие в современном российском кинематографе.

Тем не менее, люди, имеющие отношение к местной киноиндустрии, нашли выход - был основан фонд поддержки якутского кино Sinet Spark (более известный как «Сахавуд (SakhaWood)», являющийся программой грантовой поддержки). Фонд в том числе оказывал поддержку драме «Любовь моя» (2004) С. Потапова, спонсировал «Пугало» (2020) Д. Давыдова, получившего гран-при «Кинотавра».

Подобное вовлечение в кинопроизводство местного населения и бизнеса можно объяснить фразой С. Бурнашева: «Одна из важных черт якутского кино — мы снимаем о себе, а значит, не можем врать». Действительно, ограничения, накладываемые бюджетами, географией и культурой, заставляют режиссеров подходить к созданию картин с большей скрупулёзностью и тщательностью.

Аутентичность якутской кинокультуры и ее близость к зрителю выражается в том числе и в кастинге - зачастую героями (в основном, второго плана) картин становятся обычные жители региона. Так, к примеру, произошло с исполнителем роли одного из героев картины С. Бурнашева «Айта» Андреем Фоминым.

Культура и общество

Исследователи и эксперты сферы кинематографа отмечают, что творческая компонента якутских картин базируется на природе, мистицизме и простоте. В некоторых картинах наблюдается синтез трех составляющих, но, как правило, каждая из них лежит в основе определенных жанров местного кино.

Как отмечает М. Аброшина, природа в картинах якутских режиссеров является самостоятельным персонажем, неотделимым от жителей Якутии, поскольку ее знание и уважение - залог выживания для большинства персонажей фильмов.

К размежеванию по линии «столица-провинция» можно отнести и подкупающую простоту последних. За счет сохранения естественности (в том числе с использованием составляющей в лице природы) и самобытности якутские фильмы являются картинами без условностей и предрассудков, что не может не вызывать симпатию у аудитории.

Мистицизм же - плодотворная почва для фильмов ужасов и триллеров с элементами знахарства и шаманизма. Об этом высказывался якутский режиссер К. Марсан: «Фильмы ужасов — то маленькое зернышко, откуда выросло дерево всего якутского кинематографа. Первые якутские фильмы, которые стали пользоваться настоящей народной популярностью, были сняты именно в жанре тубэлтэ (фольклорных историй о таинственном и ужасном)». Однако сначала может показаться, что большинство картин, произведенных в республике - своего рода хорроры. Подобное заблуждение при знакомстве с якутским кинематографом обманчиво: дело в том, что в фильмах присутствует значительное количество этнических особенностей, не с первого раза улавливаемых и понимаемых обычным зрителем.

Примером подобной картины может послужить «Пугало» Д. Давыдова. В фильме повествуется о целительнице-отшельнице из якутской глубинки, которая помогает людям, но сталкивается с неприятием себя с их стороны, из-за чего вынуждена вести затворнический образ жизни. Исполняя свой долг и реализуя судьбу (предназначение), героиня идет на заклание, принося себя в жертву ради благополучия других.

Упоминания заслуживает выпущенная в 2021 году картина «Нуучча» В. Мункуева. Сюжет базируется на том, что в деревенский дом якутской пары Хабджия и Керемес, похоронившей второго ребёнка, местный князь подселяет русского каторжника Константина, который постепенно начинает себя вести как хозяин дома. Гнетущая атмосфера картины с первых кадров изначально наводит на мысль о тяжелом продолжении и драматичном конце. Под дымкой, казалось бы, антиколониального и, как обозначили картину некоторые общественные деятели, националистического кино, скрывается история

взаимоотношения супругов, их взаимодействие с внешним миром - как с людьми своего этноса, так и с пришедшими на их землю чужаками.

Похожая судьба - отзыв прокатного удостоверения в России («Нуучча» не была допущена к прокату) - постигла и другую упоминавшуюся выше якутскую картину режиссера С. Бурнашева «Айта». По сюжету в небольшом городе после встречи одноклассников погибает девушка. По записке с именем следователь быстро находит убийцу - русского сотрудника полиции Афанасия. За этим следует всплеск ненависти к преступнику со стороны коренного населения и желания искупления им вины через самосуд. Как и в случае с картиной В. Мункуева, на передний план выходят межнациональные отношения, в то время как недостаточно отмеченными остаются проблема отцов и детей, интернет-буллинг, предубеждение и невежество.

Якутский кинематограф, в социальном аспекте, несомненно, являющийся самобытным и самодостаточным примером национального кинематографа, сегодня представляется одной из составных частей более объемной кинокультуры Российской Федерации.

Точки роста

С начала 2022 года в Якутии вышло 11 полнометражных картин - это 10% от всех кинопремьер в России. Одной из причин такой продуктивности становится преданность зрителей: криминальная комедия «Агент Мамбо» заработала 16 млн рублей в прокате и обогнала голливудских мейджоров.

Самые посещаемые якутские фильмы в российском прокате

№	Название фильма	Жанр	Количество зрителей, чел (Россия + СНГ)	Кассовые сборы, млн руб (Россия +СНГ)
1	Агент Мамбо	Комедия	59 447	15,7
2	KITOBOY	Драма	57 537	16,2
3	Надо мною солнце не садится	Драма, комедия	51 457	12,1
4	ТЫГЫН ДАРХАН	Исторический, Драма	42 737	11,8
5	Агент Мамбо: TRUEPAC	Комедия	42 149	12,5
6	Пугало	Драма	38 535	11,6

7	Не хороните меня без Ивана	Драма	33 668	10,3
8	Мой убийца	Триллер, Детектив	30 058	6,1
9	Черный снег	Драма	24 695	6,9
10	Иччи	Ужасы	24 488	7,2

Несмотря на то, что якутское кино покоряет фестивали по всему миру, оно не подстраивается под местного зрителя. Любовь Борисова, чей роуд-муви «Не хороните меня без Ивана» выиграл главный приз первого фестиваля авторского отечественного кинематографа «Зимний», подмечает разницу между якутским кино и классическим фестивальным: «Когда я ездила по зарубежным фестивалям, заметила такую особенность: все фестивальные фильмы очень мрачные, депрессивные. Не важно, из какой страны: все страдают и плачут. А потом включается наш фильм: страшные развалины-хижины, голые камни, на них сидят два мужика, но какие счастливые!»

О популярности «своего» кино говорят и цифры. «Якутская республиканская киносеть» выросла на 36 кинотеатров с 2010 года (и ни один из них не принадлежит какой-то федеральной сети), а республика попала в лидеры проекта «Культура» по доле российского кино в прокате. Якутское кинопроизводство окружено одновременно несправедливостью и поддержкой. Как рассказала Сардана Саввина в интервью РБК, из-за кризисов якутские картины спонсируются с трудом, а необходимость в бюджетах растет.

Доля российского кино в якутском кинопрокате – чуть больше половины, как и, в целом, по России. Но важная деталь: из 52% проданных билетов в Якутии на общероссийские релизы приходится лишь 17% (112 000 зрителей), а 35% – это российские релизы местного производства (225 000 зрителей).

В 2022 г. 28 якутских релизов (из них 13 новинок), в общей сложности, заработали на Родине 69,7 млн руб. (225 000 проданных билетов). Это абсолютный рекорд, опережающий предыдущее достижение по сборам на 42%: в 2021 г. бокс-офис составил 49 млн (было продано 171 000 билетов; выше посещаемость якутских фильмов была только в 2019 г. – 179 000 зрителей, но из-за низкой цены на билет бокс-офис оказался чуть меньше – 44 млн).

Отдельно стоит упомянуть картину «Айта», у которой было отозвано прокатное удостоверение. За первые 11 дней, в течение которых фильм находился в прокате, он стал самым кассовым за всю историю якутского кино, собрав 18,1 млн рублей, тем самым поставив абсолютный рекорд.

Для зрителя, незнакомого с фестивальными программами, к знакомству с якутским кино препятствий нет: почти всю фильмографию Сахи можно найти на стримингах. «Мы также планируем расширить прокат на онлайн-платформах. На полях цифрового форума мы заключили договор с компанией "Медиа-Телеком". Мы будем напрямую, без посредников показывать свои фильмы, чтобы они могли приобрести права на онлайн-показы. Это большой успех, я считаю», - отметила Саввина уже в другом интервью.

За последние несколько лет показатели отечественных стримингов заметно выросли: сначала этому поспособствовал COVID-19 и локдаун, а затем уход студий-мейджоров с российского кинорынка. В апреле 2022 года 62% опрошенных пользователей заявили, что

«уже не могут представить свою жизнь без подписок на видеосервисы». Однако рост неравномерный: если в 2021 году выручка отечественных платформ выросла на 54%, то в 2022 всего на 5%.

Якутскому кино на онлайн-платформах уделяют определенный интерес: в начале февраля на Wink стали доступны два эксклюзивных фильма Степана Бурнашева «Проклятие. Мертвая земля» и «Наша зима», а МТС делает подборку якутской фильмотеке на KION. В условиях, где одна из немногих возможностей пополнять онлайн-кинотеатры — это закупать отечественные картины, у якутского кино есть все шансы стать общероссийским любимцем.

На сегодняшний день, единственный якутский фильм, который добился настоящего зрительского успеха на телевидении и в сети интернет стала экранизация повести фронтовика Тимофея Сметанина «Рядовой Чээрин». Картина собрала неплохую для якутского кинематографа кассу (6,7 млн руб.), но не смогла окупить бюджет (5,5 млн). Картину купил канал СТС и 9 мая 2022 г. пустил в эфир. По данным Mediascope, «Рядовой Чээрин» попал в топ-10 программ – лидеров канала по итогам недели – 9-е место с рейтингом 1,0%, (доля 3,9%, охват 3,2%). Фильм выложен на YouTube, и за полтора года набрал, без малого, 15 млн просмотров. У него и больше всего оценок на «Кинопоиске» среди якутских фильмов (почти 128 000), и высокий рейтинг среди пользователей – 7,3. Для сравнения, у второго по популярности якутского фильма в базе – хоррора «Иччи» – оценок на порядок меньше: 13 200, а средний балл – 6,1. Очевидно, что такой успех связан с темой фильма, Великая Отечественная война затронула все уголки нашей страны, и рефлексия по трагической странице в нашей истории вызывает отклик вне зависимости от места производства фильма.

Как мы могли наблюдать, феномен якутского кинематографа заключается в его самобытности, индивидуальности и независимости. Базируясь на архетипических образах, связанных с природой, традициях обрядчества и мифологии коренного народа, фильмы Республики Саха покоряют кино-аудиторию простотой сюжета и сложностью его смысла и образов. Будучи, как отмечают некоторые зрители и кинокритики, весьма нуарным (в основном, такие жанры, как драмы и хорроры), якутский кинематограф поднимает актуальные на сегодняшний день социальные, психологические и поколенческие проблемы через призму взаимоотношений между героями.

За небольшой (по историческим меркам) отрезок времени производство фильмов в республике вышло на качественно иной уровень, являясь сегодня одним из немногих эпицентров кинопроизводства, осуществляемого не в Центральной России и не за счет федеральных средств. Специфика финансирования якутских картин накладывает определенные рамки на режиссеров, вынужденных создавать шедевры в ограниченных возможностях, и делая это весьма успешно. С другой стороны, с развитием стриминговых платформ и необходимостью монетизации произведенных картин, их выход на более широкую аудиторию в данный момент несколько ограничен. Тем не менее, номинации и награды, получаемые картинами якутских режиссеров на национальных и международных фестивалях, свидетельствуют о значительном потенциале якутского кинематографа, реализация которого, как представляется, находится только в самом начале.

В данной статье проанализирован феномен якутского кинематографа, а также были выявлены исторические факторы, повлиявшие на становление местного производства фильмов в контексте его независимости и уникальности этнического фольклора, географического ландшафта и культурной составляющей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аргылов Н.А. Факторы формирования и развития регионального кино в России: якутский феномен / Н.А. Аргылов, У.В. Охлопкова // МедиАльманах. - 2022. - №6 (113). - С. 107-116.
2. Борисова И.З. Современное якутское кино – культурологический аспект / И.З. Борисова // Культура и цивилизация: теория и история культуры и искусства. - 2022. - Вып. 12. - С. 597-602.
3. Документы кинематографии Якутии (из фондов Национального архива Республики Саха (Якутия). Якутск: Сахаполиграфиздат, 2005. 280 с.
4. Емельянов Н.В., Илларионов В.В. Якутский эпос олонхо. – Якутск: ЯГУ, 1997. – 30 с.
5. Жараев И. С. Заметки из истории кинематографии Якутии: к 100-летию со дня первого показа кино в Якутии. Санкт-Петербург: Ахсаан, 2011. 287 с.
6. Жараев И.С. О развитии кинематографа в Якутии // Полярная звезда. 2008. № 3. С. 17-19.
7. Казин А.Л. Образ мира. Искусство в культуре XX века. СПб.: ВНИИИ, 1991. - 209 с.
8. Клецкин А.А. Кино в жизни якутян. - Якутск: Книж.изд., 1973. – 98 с.
9. Кравченко К.А. Региональное кино России: к проблеме определения / Е.А. Кравченко // Парадигма. - 2022. - №36. - С. 139-149.
10. Красильникова Г.А. Кино Якутии в контексте диалога культур / Г.А. Красильникова, Т.Ф. Ляпкина // Вестник СПбГИК. – 2022. – №2 (51). – С. 82-89.
11. Красильникова Г. Кино в культуре Якутии // Илин. – 2009. – №1(66). – С. 52-57.
12. Левочкин В.В. Национальная киноиндустрия Республики Саха (Якутии): динамика и приоритеты культурной политики // Обсерватория культуры. 2016. Т.1. №2. С.146 – 152.
13. Левочкин В.В. Особенности формирования культурных индустрий в национальном регионе России: на примере Республики Саха (Якутия) // ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»]: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения 2018.- 233 с.
14. Леонтьева Ж.В., Анисимов А.В. Роль фильма «Тайна Чингис хана в развитии и феномене якутского кино // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. №5. Ч.3. С.174-178.
15. Люди за кадром. 1895-1995. Ч.2. Якутск: «Северовед», 2000. – 179 с.
16. Павлова-Борисова Т.В. Этапы развития якутского кинематографа: от “немого кино” до национальной киноиндустрии // Философия и культура. - 2023. - №4. - С. 70-87.
17. Рафаилов М.П. О развитии Якутского кино: по материалам регионального портала / М.П. Рафаилов // NovaInfo. - 2016. - №54. - С. 357-360.
18. Саввинов Н.Е. Якутия - киносъемочная площадка. – Якутск: Книж.идз.: 1977. – 75 с.
19. Сивцев С. Н. Кинематограф Якутии: становление и развитие. Якутск: Ураанхай, 2012. – 88 с.
20. Сивцев С.Н. Становление кинематографа в культуре Якутии / С.Н. Сивцев // Российский институт культурологии: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. - М: 2005. - 157 с.

REFERENCES

1. Argylov, N.A., Okhlopkova, U.V. (2022). Factors of formation and development of regional cinema in Russia: Yakut phenomenon. MediAlmanac. 6 (113). - Pp. 107-116. doi:10.30547/mediaalmanah.6.2022.107117.

2. Borisova, I.Z. (2022) Modern Yakut cinema - cultural aspect. Culture and Civilization: Theory and History of Culture and Art. 12. 597-602. doi: 10.34670/AR.2022.24.32.081
3. Documents of cinematography of Yakutia (from the funds of the National Archives of the Republic of Sakha (Yakutia) (2005). Yakutsk: Sakhapoligrafizdat, 2005.
4. Emelyanov, N.V., Illarionov, V.V. (1997). Yakut epic Olkhon. Yakutsk: YaGU.
5. Zharaev, I. S. (2011). Notes from the history of cinematography of Yakutia: to the 100th anniversary of the first screening of cinema in Yakutia. St. Petersburg: Ahsaan.
6. Zharaev, I.S. (2008). On the development of cinema in Yakutia. Polar Star. 3. Pp. 17-19.
7. Kazin, A.L. (1991). The image of the world. Art in 20th century culture. SPb.: VNIII.
8. Kletskin, A.A. (1973).Cinema in the life of the Yakuts. Yakutsk: Knizh.izd.
9. Kravchenko, K.A. (2022). Regional cinema of Russia: to the problem of definition. Paradigm. 36. Pp. 139-149.
10. Krasilnikova, G.A. Lyapkina, T.F. (2022). Cinema of Yakutia in the context of dialogue of cultures. Bulletin of SPbGIK. 2 (51). 82-89. doi: 10.30725/2619-0303-2022-2-82-89
11. Krasilnikova, G. (2009). Cinema in the culture of Yakutia. Ilin. 1(66). Pp. 52-57.
12. Levochkin, V.V. (2016). National film industry of the Republic of Sakha (Yakutia): dynamics and priorities of cultural policy. Observatory of Culture.1. (2).146-152. Doi:10.25281/2072-3156-2016-1-2-146-152.
13. Levochkin, V.V. (2018) Features of formation of cultural industries in the national region of Russia: on the example of the Republic of Sakha (Yakutia) // FGBOU VO "Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen»: the dissertation for the scientific degree of the candidate of art history.
14. Leontieva, Zh.V., Anisimov, A.V. (2021). The role of the film "The Secret of Genghis Khan in the development and phenomenon of Yakut cinema // International Research Journal. 5(3).174-178. doi: https://doi.org/10.23670/IRJ.2021.107.5.098
15. People behind the scenes. 1895-1995. (2000). Ch.2. Yakutsk: "Severoved",
16. Pavlova-Borisova, T.V. (2023). Stages of development of Yakut cinema: from “silent cinema” to national film industry. Philosophy and Culture. 4. 70-87. doi: 10.7256/2454-0757.2023.4.38152
17. Rafailov, M.P. (2016). On the development of Yakut cinema: on the materials of the regional portal. NovaInfo. 54. Pp. 357–360.
18. Savvinov, N.E. (1977). Yakutia - filming site. Yakutsk: Knizh.idz.:
19. Sivtsev, S.N. (2012). Cinema of Yakutia: formation and development. Yakutsk: Uraankhai.
20. Sivtsev, S.N. (2005). The formation of cinema in the culture of Yakutia.Russian Institute of Cultural Studies: the dissertation for the scientific degree of the candidate of art studies. Moscow.

Чжан Лили
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: ocev@mail.ru

Zhang Lili
Postgraduate
Russian State Pedagogical University
named after A.I. Herzen

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПУТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В настоящей работе рассматривается развитие китайского оперного искусства как в контексте сохранения национальных традиций, так и с точки зрения продвижения на мировую сцену. Опера в международном понимании появилась в Китае в XIX веке; сначала ставились западные спектакли, а в 1920-х годах началась работа по созданию и распространению китайской национальной оперы. Оперные произведения, которые создаются в современном Китае, обладают ярко выраженной национальной спецификой, которая заключается в использовании национальных музыкальных традиций, выборе сюжетов из истории и мифологии страны, демонстрации национального духа. Важно отметить, что китайская опера может выражать не только культуру китайцев, но также и культуру других национальностей, исторически проживающих на территории Китая, к примеру, кыргызов и т. д. В работе также рассмотрены стратегии, связанные с продвижением национальной китайской оперы на международную сцену. В этом процессе важно не только сохранение национальной специфики, но также и учёт современных западных требований к созданию и распространению оперы. В конце статьи были рассмотрены перспективы развития китайского оперного искусства.

Ключевые слова: китайская опера, история оперы, оперное искусство, музыкальные традиции, творческие инновации, китайская сцена, международное продвижение, национальный стиль.

NATIONAL CHARACTERISTICS AND DEVELOPMENT PATHS OF CHINESE OPERA ART

Abstract. This paper examines the development of Chinese opera both in the context of preserving national traditions and in terms of promoting it to the world stage. Opera in the international sense appeared in China in the 19th century; at first, Western performances were staged, and in the 1920s, work began on creating and disseminating Chinese national opera. Opera works created in modern China have a pronounced national specificity, which consists in the use of national musical traditions, the choice of plots from the history and mythology of the country, and the demonstration of the national spirit. It is important to note that Chinese opera can express not only the culture of the Chinese, but also the culture of other nationalities historically living in China, for example, the Kyrgyz, etc. The paper also examines strategies related to promoting national Chinese opera to the international stage. In this process, it is important not only to preserve national specificity, but also to take into account modern Western requirements for the creation and dissemination of opera. At the end of the article, the prospects for the development of Chinese

opera were considered.

Keywords: Chinese opera, history of opera, opera art, musical traditions, creative innovations, Chinese stage, international promotion, national style.

Оперное искусство в современном его понимании появилось в Китае относительно поздно, а именно – во второй половине XIX века, когда в стране стало появляться больше тенденций западной культуры, включая музыкальное искусство. Стоит отметить наличие в Китае собственных оперных традиций, таких как сычуаньская опера, пекинская опера, хунаньская опера и т. д.

Однако, хотя китайский и западный жанры оперного искусства переводятся на большинство европейских языков одним словом («опера»), они имеют друг с другом мало общего; более того, в китайском языке они обозначаются различными словами. В рамках настоящего материала речь идёт об оперных произведениях, которые сделаны на территории Китая китайскими создателями, однако, использовали в качестве основы западные основы оперной постановки, композиции и исполнения, частично сохраняя национальную специфику.

Первыми слушателями западной оперы были, по всей вероятности, чиновники империи династий Мин и Цин, которые занимались налаживанием международных контактов, купцы, поставляющие свой товар в Европу, а также иные китайцы, так или иначе оказавшиеся за пределами своей исторической родины. Неизвестно, как они воспринимали эти произведения; ввиду отличия между западными и китайскими музыкальными традициями, это восприятие могло быть неоднозначным.

После Опиумных войн в Китае (1840 – 1842 и 1856 – 1860) начала распространяться западная культура. В особенности быстро это происходило на приморских территориях (таких как Шанхай), однако, в центральных частях страны также ощущалось значительное влияние западной политической и экономической систем, культуры, повседневного образа жизни. Постепенно на китайской сцене появлялось всё больше западных оперных постановок. Первыми работами были гастрольные представления французских, итальянских, немецких и т. д. оперных театров. В дальнейшем китайские театральные режиссёры начали также заниматься постановкой опер по западному либретто. Тем не менее, первые десятилетия значимых опер китайского производства не создавалось (или же информация о них оказалась утерянной).

В 1920-е гг. ситуация стала медленно изменяться в лучшую сторону. Ли Цзиньхуэй (1891 – 1967) создал целый ряд национальных китайских опер. К ним относились следующие: «Виноградная фея» (1923), «Три бабочки» (1926) и «Сорока и маленький ребенок» (1927). Эти оперы были созданы для детской аудитории, что позволило воспитать новое поколение любителей оперного искусства, которые позже передали эту любовь следующему поколению. Среди детей, выросших на операх Ли Цзиньхуэя, было множество композиторов, вокальных исполнителей и оперных педагогов [3, с. 159].

В середине 1930-х годов в Китае появились оперы на тему борьбы с японскими фашистами, а также с капиталистами и империалистами. Многие арии из этих опер также исполнялись дополнительно на сценических площадках страны и по радио. В качестве примера можно привести «Ария мальчишки-газетчика» из оперы военного времени «Шторм на реке Янцзы» (композиторы Не Эр и Тянь Хань, 1934 год). Следует отметить, что эта песня исполняется в Китае и в настоящее время, а её популярность продолжает оставаться высокой [1, с. 2399].

В 1945 году в Китае была создана национальная опера «Седая девушка», которая оказала огромное влияние на развитие китайской оперы, а также на китайское общество в целом, а также ускорила развитие коммунистических настроений в стране. Опера является

результатом коллективного творчества композиторов Цюй Вэя (1917 – 2002), Ли Хуаньчжи (1919 – 2000), Лю Чи (1921 – 1998) и т. д.

В опере рассказывается о тяжёлом положении крестьян при капитализме и помещиках, а также о надежде, которую дарит людям коммунистическая партия. «Седая девушка» не только сохраняет разнообразные оперные традиции китайской культуры (при создании произведения использованы народные мелодии провинции Шаньси), но и творчески сочетает в себе черты западной оперы (пение бельканто, западные принципы создания музыкальных фрагментов), что усиливает музыкальное очарование произведения и в полной мере отражает психологические изменения персонажей пьесы, делая ее персонажей более яркими и живыми. В опере «Седая девушка» персонажи не только поют, но и танцуют, что также роднит оперное произведение с традиционными китайскими оперными постановками [9, с. 250].

Стоит отметить, что именно с оперы «Седая девушка» началось формирование самобытного китайского оперного стиля. До этого постановки представляли собой копии западных оперных произведений, тогда как национальная специфика работ отсутствовала вовсе или было выражена слабо. Однако, во второй половине XX века стремительно начал развиваться собственно китайский оперный стиль [5, с. 320].

Национальная специфика китайской оперы проявляется в нескольких направлениях, которые ниже в статье будут рассмотрены и охарактеризованы.

В первую очередь, оперное творчество композиторов Китая воплощает национальный дух. В особенности, это заметно в операх начала – середины XX века, когда, ввиду исторического контекста, была широко востребована патриотическая тематика. В качестве примера можно привести оперу «Алеет Восток» (1964), которая показывает историю Коммунистической Партии Китая от её основания в июле 1921 года до создания Китайской Народной Республики в 1949 году. Опера является результатом коллективного творчеств Ли Ююаня (1903 – 1955) и некоторых других китайских композиторов.

В современном Китае также создаются оперы, которые воплощают национальное единство. Это могут быть как исторические оперы на военную и революционную тематику, так и оперы из современной жизни, рассказывающие о трудностях простых людей, о пути к мечте, об образовании в отдалённых регионах страны, о подготовке и проведении Летний Олимпийских игр в Пекине в 2008 году, о борьбе с коронавирусом в Ухане и т. д.

Также, вокальная музыка китайских опер, в большинстве случаев, пронизана национальными элементами. Они выражаются в музыке, движениях исполнителей, принципах вокального исполнения, подборе музыкальных инструментов и т. д. Так, во многих оперных произведениях китайских композиторов используются традиционные китайские музыкальные инструменты (такие как эрху, гучжэн, пипа, гуцинь, гонг и т. д.) в сочетании с музыкальными инструментами западного происхождения (фортепиано, скрипка, флейта, виолончель и др.). В некоторых работах используются только китайские традиционные инструменты, притом, что многие другие составляющие той же оперы строятся по западным принципам [4, с. 251].

Оформление оперной сцены, подбор декораций и общая атмосфера повествования в большинстве китайских опер также способствуют передаче национальной специфики оперного произведения.

Важно отметить, что в Китае создаются оперы, которые продвигают не только китайскую культуру, но также и культуру малочисленных национальностей, представители которых исторически проживают на территории Китайской Народной Республики. В качестве примера можно назвать оперу «Манас», которая создана в 2017 году Ван Сяолинем по мотивам одноимённого кыргызского эпоса. В Китае проживает значительное число кыргызов, культуру которых представляет опера. При создании произведения были

использованы кыргызские традиционные инструменты, а также мелодии, стилизованные под народные песни кыргызов [7, с. 56].

И, наконец, многие сюжеты китайских опер представляют те или иные моменты китайской истории; другие происходят в современном Китае. К примеру, если уже говорить об упоминавшихся выше операх, то сюжет «Седой девушки» относится к Китаю военного и послевоенного времени; опера «Алеет восток» отражает историю Коммунистической партии Китая первой половины XX века и т. д.

Содержание оперы «Манас» также отражает историческое развитие кыргызского народа. Современные учёные не пришли к единому мнению о времени возникновения эпоса, но некоторые предполагают, что история преимущественно повествует о событиях XV – XVI веков (в «Манасе» также присутствуют и более древние элементы). Многие этнонимы, упоминаемые в эпосе, относятся к могольскому периоду истории кыргызов. Ойратско-киргизские взаимодействия, пребывание киргизов на Алтае, воссоединение алтайских и тяньшанских кыргызов, и столкновения с среднеазиатскими владетелями перекликаются с сюжетной линией эпоса. Так или иначе, но эпос, несмотря на большое количество фантастических элементов, невозможных в реальности, может служить в качестве важного источника из истории кырнызского народа. Эти исторические события, наряду с фантастическими сюжетами, передаёт опера. Некоторые оперные сюжеты также взяты из китайских мифов о сотворении мира, появлении человека, распространении различных ремёсел, возникновении стихий и т. д. [2, с. 158]

Стратегия продвижения китайского оперного искусства на международную сцену должна включать как китайские музыкальные традиции, так и обязательный учёт западного музыкального мировоззрения. В связи с тем, что большинство стран мира ориентируются в создании произведений искусства на Запад как на эталон (а также в связи с тем, что исторической родиной оперного искусства является Италия – западная страна), необходимо понимать западные тенденции оперных произведений и учитывать их. Кроме этого, следует создавать больше работ на современную тематику, в которых затрагиваются такие важные проблемы современного общества, как гендерное и национальное равенство, экологические проблемы, ментальное и физическое здоровье и т. д. при сохранении универсальных общечеловеческих ценностей любви, дружбы, семьи, преданности и т. д.

Чтобы качественно продвигать оперные работы для целевой аудитории, важно использовать определённые стратегии для распространения одних и тех же произведений в Китае и за его пределами. Важно учитывать особенности местной культуры и традиций при составлении сообщений в СМИ и на рекламных носителях; кроме этого, создание сообщений о китайской опере желательно должно быть приурочено к определённому информационному поводу, чтобы вызвать у аудитории тесную связь с информацией в сообщении и реальной жизнью. В особенности, это важно для зарубежной аудитории, мало знакомой с отдельными китайскими оперными произведениями в частности, а также с жанром китайской национальной оперы в целом.

Подготовка кадров в области национальной китайской оперы в настоящее время стремительно развивается: всё больше ВУЗов музыкально-исполнительской и театральной направленности предлагают соответствующие курсы для студентов. Тем не менее, в настоящее время следует работать над совершенствованием текущей стратегии обучения: студенты должны знать историю и теорию музыкального искусства в Китае и на Западе; знать принципы создания и исполнения китайской национальной оперы; быть знакомыми с образцовыми произведениями китайской оперы. Кроме этого, стоит также уделять внимание развитию у студентов креативного мышления и умения не только понять логику персонажей оперного произведения, но и полностью прочувствовать их поведение [8, с. 81].

При распространении и продвижении оперного искусства особое внимание следует

уделять выбору коммуникационных каналов, с помощью которых люди смогут узнавать об оперном произведении. К примеру, представители молодого поколения чаще пользуются социальными сетями и смотрят видео из блогов, тогда как старшее поколение предпочитает традиционные носители информации. В разных странах и в разных регионах одной страны популярны различные средства массовой коммуникации. Необходимо также уделять внимание охвату сообщения: хотя телевидение даёт более массовый охват, зато продвижение в Интернете способна достигнуть наиболее заинтересованную аудиторию, что способно сделать кампанию более эффективной.

Нужно также не ограничиваться стандартными рекламными сообщениями, но делать контент продвижения качественным и интересным. Это может быть перекидной календарь со сценами из китайской национальной оперы; детский мультфильм на тему оперной истории; интерактивные обучающие мастер-классы по оперному искусству. Чтобы китайская национальная опера широко распространялась среди населения, необходимо делать её привлекательной и интересной, создавая у людей желание самим смотреть оперные постановки, а также передавать интерес к оперному искусству другим.

Следовательно, для качественного продвижения китайской национальной оперы важно использовать целый комплекс стратегий. Все они должны взаимодополнять друг друга ради эффективного достижения результата.

Перспективы развития китайского национального оперного искусства можно рассматривать как положительные. В настоящее время создатели оперных работ ориентируются как на китайскую, так и на международную аудиторию; в китайских музыкально-исполнительских и театральных высших учебных заведениях изучаются принципы как китайской традиционной, так и заимствованной в более поздние периоды западной музыки. Кроме этого, всё большее количество китайских оперных исполнителей, композиторов и драматургов отправляется для получения образования в другие страны (включая Россию) для того, чтобы перенять принципы оперного искусства и исполнения, принятые в других странах.

Высокий потенциал для развития китайской национальной оперы имеется в связи со стремительным распространением информационно-коммуникативных технологий настоящего времени. Уже в настоящее время Интернет даёт возможность трансляции оперных произведений в любые регионы мира; в будущем возможно также более широкое внедрение виртуальной и дополненной реальности для более качественного погружения в мир оперных персонажей; искусственный интеллект и большие данные в ближайшие десятилетия с большой вероятностью помогут в подборе более персонализированного оперного контента для различных групп слушательской аудитории [10, с. 151].

Тем не менее, существуют ограничения для дальнейшего развития китайской национальной оперы в стране и за рубежом. Во-первых, это общемировое падение интереса людей во всём мире к оперному искусству (в особенности среди представителей молодого поколения), а во-вторых – сложности с поиском новых сюжетов, в связи с чем большинство произведений до сих пор содержат истории из жизни людей прошедших эпох, тогда как современных оперных работ, которые были бы близки аудитории настоящего времени, недостаточно [6, с. 34].

Важно создавать больше современных опер, а также качественно обучать исполнительские, композиторские, режиссёрские и драматургические кадры. Кроме этого, следует отметить необходимость продвижения оперного искусства среди детей и юношества посредством распространения опер в Интернете, создания научно-популярного контента, посвящённого истории развития оперного искусства, а также создания опер на современные актуальные темы, интересные подрастающему поколению и молодёжи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ц. Китайское оперное искусство периода японо-китайской войны: жанр через призму вестернизации / Ц. Ван // Манускрипт. – Тамбов, 2021. – Т. 14. – № 11. – С. 2397-2403.
2. Инь Л. Национальные особенности и пути развития китайского оперного искусства в XXI веке / Л. Инь, Т. Сунь // China Nationalities Expo. – Чэнду, 2023. – №19. – С. 158-160.
3. Лун Я. Эволюция и развитие китайской оперы / Я. Лун, И. Дэн // Хунаньские социальные науки. – Чанша, 2022. – №2. – С. 157-163.
4. Лю Ю. Художественная практика национальной китайской оперы / Ю. Лю // Вопросы истории. – Москва, 2023. – № 1-1. – С. 246-253.
5. Сюй Ч. Формирование нового музыкального жанра «национальная опера» в китайской музыке академической направленности / Ч. Сюй // Культура и цивилизация. – Ногинск, 2024. – Т. 14. – № 3-1. – С. 316-323.
6. Хуан Г. Краткий анализ национальных особенностей и текущих тенденций развития китайского оперного искусства / Г. Хуан // Art Review. – Пекин, 2020. – №14. – С. 33-35.
7. Чжи Х. Художественно-эстетические особенности китайской национальной оперной музыки / Х. Чжи // Chinese Artists. – Шэньян, 2022. – №6. – С. 55-57.
8. Чжу Л. Традиции и инновации в китайской опере настоящего времени с точки зрения сохранения национальных характеристик и ориентации на международную сцену / Л. Чжу // Опера. – Харбин, 2020. – №5. – С. 78-83.
9. Чэнь А. Китайская опера «Седая девушка» как пример коллективного сочинения / А. Чэнь // Музыкальное искусство. Проблемы истории, теории и педагогики. – Петрозаводск, 2021. – С. 243-251.
10. Чэнь Г. Национальные особенности и перспектива дальнейшего развития китайского оперного искусства / Г. Чэнь // Art Review. – Пекин, 2022. – №24. – С. 150-152.

REFERENCES

1. Van C. Kitajskoe opernoe iskusstvo perioda japono-kitajskoj vojny: zhanr cherez prizmu vesternizacii / C. Van // Manuskript. – Tambov, 2021. – T. 14. – № 11. – Pp. 2397-2403.
2. In' L. Nacional'nye osobennosti i puti razvitija kitajskogo opernogo iskusstva v XXI veke / L. In', T. Sun' // China Nationalities Expo. – Chjendu, 2023. – №19. – Pp. 158-160.
3. Lun Ja. Jevoljucija i razvitie kitajskoj opery / Ja. Lun, I. Djen // Hunan'skie social'nye nauki. – Chansha, 2022. – №2. – Pp. 157-163.
4. Lju Ju. Hudozhestvennaja praktika nacional'noj kitajskoj opery / Ju. Lju // Voprosy istorii. – Moskva, 2023. – № 1-1. – Pp. 246-253.
5. Sjuj Ch. Formirovanie novogo muzykal'nogo zhanra «nacional'naja opera» v kitajskoj muzyke akademicheskoj napravlennosti / Ch. Sjuj // Kul'tura i civilizacija. – Noginsk, 2024. – T. 14. – № 3-1. – Pp. 316-323.
6. Huan G. Kratkij analiz nacional'nyh osobennostej i tekushhih tendencij razvitija kitajskogo opernogo iskusstva / G. Huan // Art Review. – Pekin, 2020. – №14. – Pp. 33-35.
7. Chzhi H. Hudozhestvenno-jesteticheskie osobennosti kitajskoj nacional'noj opernoj muzyki / H. Chzhi // Chinese Artists. – Shjen'jan, 2022. – №6. – Pp. 55-57.
8. Chzhu L. Tradicii i innovacii v kitajskoj opere nastojashhego vremeni s tochki zrenija sohranenija nacional'nyh harakteristik i orientacii na mezhdunarodnuju scenu / L. Chzhu // Opera. – Harbin, 2020. – №5. – Pp. 78-83.

9. Chjen' A. Kitajskaja opera «Sedaja devushka» kak primer kollektivnogo sochinenija / A. Chjen' // Muzykal'noe iskusstvo. Problemy istorii, teorii i pedagogiki. – Petrozavodsk, 2021. – Pp. 243-251.
10. Chjen' G. Nacional'nye osobennosti i perspektiva dal'nejshego razvitija kitajskogo opernogo iskusstva / G. Chjen' // Art Review. – Pekin, 2022. – №24. – Pp. 150-152.

Сун Чэнсэнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 2471035073@qq.com

Song Chengsen
Postgraduate of the Department of Music Education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ ВЛИЯНИЯ КИТАЯ И ЯПОНИИ НА РАЗВИТИЕ КОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В данной статье представлена актуальная тема – специфика возникновения и развития корейской музыкальной культуры под влиянием многочисленных контактов местных жителей с китайцами и японцами. Значительное внимание уделяется философско-религиозным доктринам, имеющим большую значимость и в нынешние дни: конфуцианство, буддизм, даосизм, шаманизм. Описываются идейно-художественные и композиционные детерминанты отдельных музыкальных жанров, появившихся в разнообразные периоды становления корейской цивилизации. Поставлен вопрос о степени влияния китайской и японской культур на музыкальное искусство Кореи.

Ключевые слова: корейская музыкальная культура, Китай, Япония, искусство Дальнего Востока.

FEATURES OF THE INFLUENCE OF CHINA AND JAPAN ON THE DEVELOPMENT OF KOREAN CULTURE

Annotation. This article presents a topical topic – the specifics of the emergence and development of Korean musical culture under the influence of numerous contacts of local residents with the Chinese and Japanese. Considerable attention is paid to philosophical and religious doctrines that are of great importance today: Confucianism, Buddhism, Taoism, shamanism. The article describes the ideological, artistic and compositional determinants of individual musical genres that appeared in various periods of the formation of the Korean civilization. The question is raised about the degree of influence of Chinese and Japanese cultures on the musical art of Korea.

Keywords: Korean musical culture, China, Japan, art of the Far East.

По мнению Т. Н. Тювиковой, истоки корейской музыкальной культуры, в первую очередь, уходят в шаманизм, который пришел с земель китайской цивилизации [1, с. 309]. Народные колдуны занимались изгнанием злых духов, засевших в сельских домах, исцеляли человеческие души от существующих пороков, искали покровительство со стороны природы, а также проводили священные ритуалы, сопровождаемые игрой на каягыме (его внутреннее устройство схоже с японским музыкальным инструментом «кото»).

Изначально церемонии проводились либо при сопровождении музыкальных произведений (муга), либо с инструментальной импровизацией (синави). Впоследствии был создан отдельный жанр, именуемый «санджо»: это совокупность характерных черт, взятых из традиционной оперы пхансори и шаманских мелодий синави. Во время игры на

струнных инструментах, таких как каягыма или аджэна, одновременно звучит барабан чангу.

Подобные свидетельства существования музыки были найдены в гробницах, расположенных на севере Корейского полуострова, и датируются периодом существования царства Когуре.

Что касается *буддизма*, то впервые эта религиозная доктрина была принята корейцами в 372 году на территории царства Когурё, чему предшествовало распространение китайских буддийских сутр и свитков с изображением Будды среди местного населения; их привез монах Сунде, вернувшийся из Китая. Необходимость принятия рассматриваемой религиозной доктрины была обусловлена возможностью сплочения местного населения посредством общей веры. К тому же, многие люди были озадачены вопросом реинкарнации человеческой души после смерти – они искали способы избавления от страха перед неизвестным. Особенно почитались такие изречения, как «Сутра правителя» (Инвангджонг), и в соответствии с ее принципами проводились церемонии, называемые «собраниями ста монахов для чтения Сутры» для молитв о благополучии государства. Буддийские монахи были теми, кто связал Корейский полуостров с соседними государствами, благодаря своим поездкам на учебу в Китай, откуда они привезли, помимо новых знаний, элементы чужой культуры и искусства. Среди прочего, они занимались изучением этики, выступали в качестве политических советников или предлагали правительственные процедуры, облегчающие жизнь местного населения.

Позднее появились ответвления буддизма, например, такие как Школа Чистой Земли, гарантировавшая перерождение каждого человека в раю вне зависимости от совершенных поступков. В творческой деятельности монахов большой акцент делался на почитании природных процессов, например, одна из сутр восславляла пение птиц в рощах Сукхавати. Научные труды представителей махаянской буддийской школы Хуаянь, написанные на китайском языке, были адаптированы к местным реалиям. Ее основателем считается Ыйсанг, проповедавший идею всеобъемлющей гармонии, стремящуюся охватить миллиарды живых существ в едином разуме Будды. Развилась школа дзен-буддизма. По мнению Безниско О.Н. и Чжоу Шуюй, анализирующих творчество известного композитора Тань Дуня, «влияние дзен-буддизма проявляется в том, что музыка обращается непосредственно к духу человека, и это выражается через ее медитативный характер, вслушивание в каждый звук и в тишину, из которой звук возникает и где он гаснет. В такой музыке нет «проходящих» нот, находящихся в иерархии, взаимозависимости, как в европейской тональной системе, важен сам звук, а не звуковые взаимосвязи» [4, с. 37].

Известно, что буддисты участвовали во многих фестивалях, посвященных, например, Празднику фонарей (пятнадцатый день первого лунного месяц). Документально было подтверждено, что на одном из таких крупных праздников собралось 30 000 буддийских монахов и около 4000 музыкантов и танцоров, которые выступили с демонстрацией своего искусства. Они прославляли не только самого Будду, но и молились о благе государства; необходимо отметить, что ни одна из этих церемоний не обходилась без музыки, танцев.

Как отмечают Д. Р. Миронова и Р. Р. Мухаметзянов, песнопения сопровождались длинными произведениями в жанре «помпхэ», появившимися в местных храмах в XVIII веке [3, с. 39]. Их распространение связано с монахом Чингама Сонса, который привез новую музыку после обучения в китайских буддистских школах; помпхэ исполнялись, чтобы почтить память усопшего, погибшего при трагичных обстоятельствах, сопровождались медленными танцами (например, «начибум», что переводится как танец бабочек).

Истоки появления первых признаков следующей философской концепции – *конфуцианства* – на территории корейской цивилизации относятся к 372 г. до н.э., где были основаны старейшие учебные заведения; это было связано с распространением китайских классических текстов. Наибольший пик развития религиозной доктрины пришелся на период Объединённого Силла, кульминацией которого стало строительство государственной конфуцианской школы в 682 году до н.э. Школа была открыта как для аристократов, так и для нерелигиозных приверженцев из народа и в основном основывалась на таких трудах, как «Каноническая книга о сыновней почтительности» (или «Сяо Цзин»). Это привело к тому, что были введены официальные экзамены, после прохождения которых индивид мог стать чиновником. Сильнейшие изменения коснулись и музыкального искусства: Конфуций считал, что музыка приносила положительные эмоции, успокаивала душу, а также привносила гармонию в общество [5, с. 262]. «Книга песен и гимнов» указывает на то, что музыка возникает напрямую из человеческого сердца, подразумевая, что независимо от того, насколько культурно утонченной и формализованной может стать музыка, ее главный корень лежит в спонтанном выражении внутреннего мира индивида.

То же самое касается и поэзии. Существовали стихотворения в стиле «кенги», которые состояли из китайских слов, но были посвящены воспеванию корейского государства. Их можно было разделить на длинные и короткие (что сравнимо с западными эпическими поэмами или балладами), которые использовались в основном конфуцианскими писателями для описания ситуаций, связанных с жизнью крестьян и других простых людей. Их содержание было разнообразным: от описания обеда в блинной в «Лавке двойных цветов» («Ссангхваджом») до скорби в «Песне голубых гор» («Чонсанпелгок»), выражающей печаль безземельных людей, вынужденных жить в нищете. Позже «кенги» стали появляться на различных дворцовых празднествах и пиршествах в качестве развлечения для аристократов.

Исходя из вышесказанного, музыка и поэзия использовались в священных ритуалах, участие в которых способствовало воспитанию гармоничной личности, способной приносить пользу обществу, осознающей сложность межличностных взаимоотношений, понимающей обязанности, которые положены на ее плечи.

В Корее также была принята китайская пентатоническая шкала: гунн (центр-желтый), шан (запад-белый), цзюэ (восток-зеленый), чяси (юг-красный) и юй (север-черный). Существует трактовка, связанная со структурой власти: гонг (самая глубокая, звучная, образованная самой тонкой струной инструмента, правитель), шан (легкая, министры), цзяо (высокая, народ) и чжи (события, возможно, материальные ресурсы, влияющие на осуществление государственной политики). Для подобного музицирования использовались как традиционные корейские (чон, пхенген), так и китайские инструменты (гуцинь – цитра, се – 25-струнная горизонтальная арфа, каменные колокольчики).

Еще одним важным источником информации является старейшая из сохранившихся корейских хроник «Самгук саги» (или «История трех королевств», 1145 г.), в которой упоминается несколько музыкальных инструментов, например, 12-струнная цитра «каджагум» 6-струнная цитра «комунго». Согласно китайским источникам, о корейцах говорили как о людях, которые часто развлекались и жили музыкой и танцами, будь то во время весенних или осенних праздников, связанных с благодарением Богу. Известно, что в этот период использовалось от тридцати до сорока видов музыкальных инструментов, включая духовые, струнные и ударные, самым известным из которых была хьонхаккум (что переводится как «цитра черного ястреба»), переделанная из семиструнной китайской цитры. Отмечалось, что местным аристократам так нравились китайские стихи, что они заучивали отдельные строфы наизусть, а затем декламировали их вслух. Позднее, в период расцвета корейской культуры, а именно во времена правления короля Седжо, был создан

трактат «Введение в изучение музыки», где рассматриваются теоретические основы музыки, устройство музыкальных инструментов, техника игры и т.д., знания сформировались под влиянием конфуцианцев. Примечательно, что книга состоит из 125 песен, которые имеют как корейскую, так и китайскую версии и расположены в хронологическом порядке.

Наконец, *даосизм* распространился в корейских провинциях в период правления династии Тан. Согласно мнению философов этого течения, музыка должна была содействовать проявлению естественных психоэмоциональных реакций человека. Проводились соответствующие ритуалы, способствующие единению человека с природой. Основными формами даосской музыки являются инь-тон и ян-тон, которые использовались на священных церемониях, сопровождали чтение сутр и медитацию монахов. В этом процессе преимущественно использовались традиционные инструменты, такие как цин (металлическая чаша), чашеобразные гонги и банцзы (барабаны).

Япония также оказала большое влияние на творчество корейских музыкантов, вынужденных принять ценности чужой культуры в период захвата Корейского полуострова. До прихода японских завоевателей на рубеже XIX-XX веков очень популярными были песни «чанга», которые люди пели под аккомпанемент западных мелодий. Это были своего рода праздничные песни, которые пели студенты и солдаты в качестве поддержки общественных настроений во время борьбы за независимость.

Позднее, с 1910-х годов, когда Корея находилась под властью Японии, распространились песни в жанре «юхенгга чангга», то есть японские хиты, переведенные на корейский язык, а также песни, созданные по их образцу. Были созданы такие композиции, как «Ода смерти» на мелодию западного вальса «Дунайские волны», которая была сочинена румынским музыкантом И. Ивановичем и выпущена в Осаке. Песню спела известная певица Юн Сим-док. Еще один пример – «Цветы падают, река течет», которую создал Ким Ен Хван, где повествуется о светской даме, которая живет одинокой жизнью в городе.

Оба упомянутых произведения существенно отличаются от ранее созданных песен: вместо пейзажных изображений природы, рек, гор, выражаются личные чувства молодых женщин, что символизирует переход к концепции индивидуализма, которая была связана с западным мышлением. Представители звукозаписывающей индустрии выпускали композиции, рассказывающие о радостях и печалях повседневной жизни, а также об одиночестве в большом городе. Именно так местные жители смогли познакомиться с ранее неизведанными образцами чужой культуры.

Появились новые жанры: «миньо» (народная музыка), «тэджунг кайо» (массовая музыка), «трот» (патриотические песни), последний, в частности, был проявлением японизации культуры, о чем свидетельствует использование пентатонической шкалы (известной в Японии как «йонануки»), слоговых паттернов, известных из традиционной японской поэзии. Тексты песен выражали печаль, сожаление по старым добрым временам, чувство бессилия – эмоции, которые испытывал угнетенный народ, находящийся под властью японцев. Хотя содержание было двойственно: слова относились к конкретным местам или несчастным любовным историям, но метафорически они указывали на страдания жителей полуострова под иностранным правлением. В качестве примера можно привести «Слезы Мокпо» в исполнении Ли Нан Ен, которая была записана в рамках проекта «Сельские гимны».

Все вышесказанное способствовало формированию особого облика корейской музыкальной культуры, которая изначально развивалась под влиянием китайцев, в результате чего среди традиционных инструментов и музыкальных жанров представлено много заимствований [2, с. 179].

В современном научном сообществе (Т.Н. Тювикова, У Ген-Ир, Д.Р. Миронова, Р.Р. Мухаметзянов) принято различать несколько типов национального музыкального искусства Кореи.

Во-первых, *придворная музыка*, в рамках которой певцы пели о достижениях королевской семьи. Она сложилась с начала правления I династии (Ри) в 1392 году и сопровождала государственные празднества. Сейчас исполняется крайне редко. Первоначально использовались китайские инструменты, такие как пьёнджонг (набор плоских камней L-образной формы) или пьёнчжонг (колокольчики), позднее для этой цели стали служить национальные инструменты, особенно духовые – сэнхван, пири, чхунгсо и др.

В ходе реформы подобная музыка была разделена на 3 основных типа: а-ак, чанг-ак и хжан-ак. Песни, созданные в жанре «а-ак», были посвящены Конфуцию. В репертуаре существует всего две сохранившиеся мелодии XII века, интерпретированные в нескольких транспозициях. Во время игры используются ударные инструменты китайского происхождения – набор настраиваемых бронзовых колокольчиков пхенчжон и каменных курантов пхён-гён. Эта музыка воспроизводится, например. во время регулярных традиционных ритуалов в главном конфуцианском храме Мунмджо в Сеуле. Чанг-ак представляет собой сочетание корейских и китайских музыкальных традиций, истоки которого лежат во времена правления китайской династии Тан (618–907). Две известные композиции этого типа – «Весна в Лояне» (Нак-янчунь) и «Хождение в пустоте» (Походжа) – исполняются в унисон с инструментальным сопровождением. Хжан-ак (буквально переводится как «музыка, рожденная в Корее») взят из сборника «Песни драконов, летающих в небеса», который содержит сборник из 125 песнопений и написан на корейском хангыле. Пение сопровождается игрой на струнном инструменте и гобое пчири. Композиции сопровождали религиозные ритуалы, совершенные в честь царских предков I династии (Ри) в конфуцианском храме Чхонмё в Сеуле, проводимые с момента его основания.

Во-вторых, *благородная музыка* – как неформальное времяпрепровождение высшего сословия. Такая музыка имела множество форм и жанров, и постепенно существенно менялась. Некоторые песни могли быть чисто вокальными, исполняемые «а капелла», но были популярны и стихи, положенные на музыку под аккомпанемент барабана. Благородная музыка представлена сюитой «Чонсан хосан» (берущей начало от буддийских песнопений), состоит из 9 постоянно ускоряющихся частей, исполняемых в нескольких вариантах у разных инструментов.

В-третьих, *народная музыка* – зародилась среди простых людей, и ее знания передавались из поколения в поколение. Традиционная повествовательная форма национальной музыки представляет собой обширный певческий рассказ – песню-спектакль пчансори в интерпретации одного певца (сказителя) в сопровождении игрока на барабанном инструменте или 12-струнной цитре «каджагум»; певец (рассказчик) представляет всех героев рассказа. В тексте разворачивается одна из пяти национальных историй, сохранившихся до наших дней, при этом каждый исполнитель придаёт истории свою форму с актуальными аллюзиями на современность.Одним из наиболее ярких представителей данного направления был музыкант, Пак Тонг Чин. Необходимо отметить, что песня-спектакль пчансори в 2003 году включена в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО.

Распространённым корейским жанром является пунгмуль, включающий игру на традиционных инструментах, таких как гонг кквэнггвари и двусторонний барабан чангу. Первоначально это была музыка сельских жителей, однако позднее она стала использоваться в шаманских ритуалах. Для нее характерно исполнение без пауз в быстром

темпе со сменой ритмических фигур и мелодических ладов и с нарастанием темпа в каждой части.

Подводя итоги, очевидно утверждение, что Корея является одной из древнейших цивилизаций в восточноазиатском регионе, и на протяжении всей истории её развития различимы влияния взаимоотношений с соседними государствами, такими как Китай и Япония. В частности, в области музыкального искусства это проявляется в использовании пентатонической шкалы, появлении новых жанров (например, «помпхэ», «санджо», «юхенгга чангга», «миньо», «тэджунг кайо», «трот»), привнесении ценностей классических религиозных трактатов конфуцианства, даосизма и буддизма в творчество местных музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тювикова Т.Н. Истоки и тенденции развития традиционной корейской музыки // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2019. – №1. – С. 308-312.
2. У Ген-Ир. Проблемы классификация традиционной музыки стран Дальнего Востока (Китая, Кореи, Японии) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – №4. – С. 178-182.
3. Миронова Д.Р., Мухаметзянов Р.Р. Начальный этап зарождения и формирования музыкальной культуры Кореи // Корееведение в России: направление и развитие. – 2022. – №3. – Т.3. – С. 37-42.
4. Безниско О.Н., Чжоу Шуюй. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – №2. – С. 31-39.
5. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – №6. – С. 261-263.

REFERENCES

1. Tjuvikova T.N. Istoki i tendencii razvitija tradicionnoj korejskoj muzyki // Vestnik Taganrogskogo instituta imeni A. P. Chehova. – 2019. – №1. – Pp. 308-312.
2. U Gen-Ir. Problemy klassifikacija tradicionnoj muzyki stran Dal'nego Vostoka (Kitaja, Korei, Japonii) // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2009. – №4. – Pp. 178-182.
3. Mironova D.R., Muhametzjanov R.R. Nachal'nyj jetap zarozhdenija i formirovanija muzykal'noj kul'tury Korei // Koreevedenie v Rossii: napravlenie i razvitie. – 2022. – №3. – T.3. – Pp. 37-42.
4. Beznisko O.N., Chzhou Shujuj. Buddizm i jestetika muzyki Tan' Dunja // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. – 2021. – №2. – Pp. 31-39.
5. U Gen-Ir. Konfucianstvo o roli muzyki v obshhestve // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2008. – №6. – Pp. 261-263.

Балкинд Екатерина Львовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»
e-mail: kompozicia@mail.ru

Balkind Ekaterina L.
candidate of art history, associate professor of the design department
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В БЕСПРЕДМЕТНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Статья посвящена исследованию способов передачи пространства и времени в произведениях беспредметного искусства. Объектом данного исследования выступают пространственно-временные отношения в изобразительном искусстве. Предмет составляет хронотоп абстрактных произведений живописи. Цель исследования состоит в выявлении механизма передачи пространственно-временных отношений в беспредметном (абстрактном) искусстве.

На примерах, иллюстрирующих основные положения статьи, продемонстрированы способы передачи пространства и времени в предметной и беспредметной картине. В результате данное исследование позволяет сделать вывод о том, что хронотоп абстрактных произведений имеет свою специфику, а само понятие вполне применимо к абстрактному искусству.

Ключевые слова: абстракционизм, гармония, динамика, знак-индекс мимесис, хронотоп.

SPECIFICITY OF CHRONOTOPE IN NON-OBJECTIVE ART

Abstract. The article is devoted to the study of the methods of rendering space and time in works of non-objective art. The object of this study is spatio-temporal relations in fine art. The subject is the chronotope of abstract works of art. The purpose of the study is to identify the mechanism of rendering spatio-temporal relations in non-objective (abstract) art.

Examples illustrating the main provisions of the article demonstrate the methods of rendering space and time in figurative and non-objective paintings. As a result, this study allows us to conclude that the chronotope of abstract works has its own specificity, and the concept itself is quite applicable to abstract art.

Keywords: abstractionism, harmony, dynamics, mimesis index sign, chronotope.

Понимание искусства как единства, которое составляют три фундаментальных понятия: мимесис (mimesis), техне (techne) и пойесис (poiesis), восходит к античности, а именно к Платону и Аристотелю. Если кратко, то *мимесис* – ответственен за воспроизведение действительности, уподобление ей через процесс отражения. *Пойесис* – придает отражению творческий характер, благодаря неповторимости способа. *Техне* – это мастерство, умение, все то, что позволяет произведению воплотиться в реальности. В совокупности мимесис, пойесис и техне осуществляют метаморфозу предметов и явлений объективного мира через акт творчества, результатом которого выступает произведение искусства.

Отметим: отношение к мере художественной условности, то есть подобия внешнему (мимесис), менялось на разных этапах развития изобразительного искусства. Достижения реализма в Античную эпоху (Древнегреческая классика и эллинизм, Рим периода республики и империи) или в эпоху Возрождения и классицизма сменились в дальнейшем волевым поиском в области меры художественной условности (модернизм,

постмодернизм), приведшем к появлению беспредметных абстракций. Но сказанное выше отнюдь не означает линейный характер изменения роли подобия в искусстве. Даже «поверхностный обзор памятников "первобытного" искусства показывает, что художники, творившие в рамках "традиционных" обществ, могут использовать для выражения своих идей как натуралистичные, так абстрактные формы» [1]. При этом под *абстракционизмом* – беспредметным искусством, понимается направление в живописи, возникшее в 1910-х годах прошлого века, в рамках которого произошел отказ от следования натуре и предметности, у истоков которого стояли В. Кандинский, К. Малевич, П. Мондриан.

Беспредметное искусство вызывает определенные трудности для рецепции, поскольку апеллирует не к буквальному прочтению, требуя от зрителя понимания сути категории мимесиса и художественной условности, и их дальнейшей взаимосвязи.

Художественная реальность выступает отражением реальности объективной, а всякое художественное произведение, следовательно, содержит в себе временные и пространственные координаты. Понятие «*хронотоп*» характеризует закономерную связь пространства и времени, их единство. Применительно к беспредметному искусству использование данной категории опять-таки очерчивает определенное проблемное поле, которое мы и рассмотрим в данном исследовании.

Обратимся к *истории вопроса.*

Теоретические вопросы передачи пространства в изобразительном искусстве связаны с открытием линейной перспективы. Они были изложены в эпоху проторенессанса Джотто, позднее систематизированы Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрером. Теорию перспективы разрабатывали также русские художники: В. Д. Поленов, Н. Н. Ге, А. П. Лосенко, А. Г. Венецианов. Философское осмысление художественного пространства свойственно более современным авторам, таким как М. Хайдеггер, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гасет, П. А. Флоренский, Н. Н. Волков. Время, напротив, до сих пор остается мало изученным вопросом. Наиболее интересные результаты решения проблемы передачи времени в изобразительном искусстве принадлежат художникам-исследователям А. Фаворскому, Н. Н. Волкову, К. С. Петрову-Водкину [2].

Пространство и время едины и взаимосвязаны. Их целостность как нельзя лучше выражено понятием *хронотоп.* Само понятие в контексте физиологических исследований ввел А. А. Ухтомский. В гуманитарной сфере, а именно в литературоведении, первым его применил теоретик искусства М. М. Бахтин для обозначения отражения форм времени и пространства в романе как целого. Применительно к изобразительному искусству пространство и время, как правило, традиционно обсуждаются по отдельности. Понятие «*хронотоп»,* таким образом, мало используется для анализа произведений живописи, графики и скульптуры, что является результатом недостаточной изученности феномена времени в этих пространственных искусствах. При этом всякое художественное произведение, отображает, как справедливо отмечает Б. А. Успенский, самостоятельный мир, «характеризующийся особой пространственно-временной структурой)» [3].

И объективное пространство, и художественное пространство мы воспринимаем главным образом визуально. Но время мы также воспринимаем как результат изменения действительности, в том числе и постигаемых зрительно. Тем самым, изобразительное искусство, являясь пространственным, визуально воспринимаемым искусством, не может обойти вопросы передачи как пространства, так и времени.

Итак, применительно к изобразительному искусству проблема пространства достаточно хорошо изучена. Проблема передачи времени в изображении изучена в куда меньшей степени. Пространственно-временные отношения в беспредметном абстрактном искусстве практически не исследованы.

Объектом данного исследования выступают пространственно-временные отношения в изобразительном искусстве. *Предмет* составляет хронотоп абстрактных произведений живописи. *Цель* исследования состоит в выявлении механизма передачи пространственно-временных отношений в беспредметном (абстрактном) искусстве.

Начнем с рассмотрения способов передачи пространства. Очевидно, что пространство живописных и графических произведений полностью иллюзорно, пространство скульптурных произведений объективно в случае круглой (целиком объемной) скульптуры и отчасти – в случае рельефных изображений. В живописи и графике иллюзия трехмерного пространства на двухмерной поверхности достигается при помощи *перспективы*. Перспективой называют систему передачи изображения на плоскости; она отражает те кажущиеся изменения объектов в пространстве, которые возникают в результате его визуальной перцепции. Остановимся на типологии перспективы. Изначально перспектива делится на воздушную и линейную. *Воздушная* перспектива дает представление о глубине пространства через тональные и цветовые изменения объектов, наполняющих его; а также через их контуры: их интенсивность или, наоборот, – мягкость. *Линейная* перспектива позволяет выстраивать пространство при помощи изменения размеров и геометрии объектов изображения по мере их удаления от зрителя; она делится, в свою очередь, на *прямую* и *обратную* перспективу. Обратная перспектива характерна, в частности, для средневековых изображений и иконописи; пространство, организованное при ее помощи, воспринимается современным зрителем как искаженное. Прямая перспектива получила распространение в эпоху Возрождения, она передает реальность в соответствии с нашим привычным восприятием пространства. Отметим: в современном неакадемическом искусстве используются разные виды перспективы и, соответственно, пространственные решения на их основе.

Остановимся подробнее на изображении пространства в предметной картине, то есть такой, которая передает узнаваемый нами мир. Пространство такого произведения, как уже говорилось, создает у зрителя иллюзию трех-мерности; оно выстраивается за счет приемов прямой линейной и воздушной перспективы. Рассмотрим в качестве примера картину В. Поленова «Золотая осень» (1893 г., Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова). Ее разграниченное на планы пространство организовано с учетом законов как прямой линейной перспективы, так и воздушной, благодаря чему у зрителя возникает ощущение глубины и простора. Но предметная картина не обязательно создает трехмерную иллюзию. Объект может быть подан декоративно, когда его пространство повторяет пространство картинной плоскости, не претендуя на полноценную трехмерность, которая, тем не менее, может быть домыслена зрителем, как например, в произведении А. Матисса «Красная комната» (1908 г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). В обоих упомянутых случаях предмет будет узнаваем: поскольку пространство строится предметами и для предметов, то наличие узнаваемого объекта так или иначе формирует пространство.

Перейдем к передаче пространства в абстрактных произведениях.

Вполне очевидно, что абстрактное искусство не ставит перед собой целью создание трёхмерных пространственных иллюзий за тем редким исключением, когда абстрактная форма, всё же имеет иллюзорный объем и существует в иллюзорном трёхмерном пространстве, и не поддается предметной интерпретации [2] как, например, в оп-арте. Попутно отметим: абстрактное произведение, не являясь предметным и/или объемным, может вызвать у зрителя при прочтении трехмерные ассоциации. Но данное явление скорее относится к проблеме перцепции и заслуживает отдельного пристального исследования.

По мнению Н. Н. Волкова в абстрактной живописи пространство отсутствует или же не упорядочено, поскольку беспредметность означает отсутствие пространства [4]. На наш

взгляд, важно следующее: плоскость – это двухмерное пространство, а поверхность картины изначально является плоскостью. Означает ли это, что поверхность беспредметной картины остаётся только поверхностью, как, скажем, окрашенная поверхность стены, чьё пространство объективно? По мнению Гегеля «живопись "…" уничтожает только одно из трёх измерений, превращая поверхность в стихию своих изображений» [5, С. 197]. Таким образом, двухмерное пространство перестает быть плоскостью: оно лимитировано форматом и размером, организованно при помощи средств композиции, и, не смотря на отсутствие предметности, наделено особой иерархией, где есть главное и второстепенное, композиционный центр, пластическая взаимосвязь всех элементов. Обратимся в качестве примера к «Композиции VII» (1913 г., Третьяковская галерея, Москва) В. Кандинского, где пространство беспредметно, но структурировано формально. Отметим: будучи не только художником, но и теоретиком искусства, Кандинский, в частности утверждал, что конкретное физическое тело может быть отражено через абстрактную форму [6]. Простые двухмерные геометрические фигуры (круг, квадрат, треугольник) в свою очередь ассоциируются у него (и не только у Кандинского, но и в иконописи в частности) с определенными цветами. Таким образом, эти простые фигуры «в беспредметном искусстве, сохраняя "ядро смыслов", приобретают статус первоформ и создают уникальный символический контекст» [7]. Вернемся к Н. Н. Волкову, который определял композицию как конструкцию для смысла. Итак, присутствие композиционной иерархии позволяет говорить применительно к беспредметному искусству о наличии в нем не просто пространства, а пространства организованного.

Сложнее обстоит дело с передачей временной координаты в целиком пространственном изобразительном искусстве. В этой связи любопытно следующее, а именно введение в оборот понятия «топохрон», применительно к описанию пространственно-временного континуума в произведениях живописи: «хронотоп в литературе есть время-пространство, а топохрон в живописи и архитектуре – пространство-время» [8].

Итак, вопрос передачи времени в изображении обойти невозможно. К. С. Петров-Водкин справедливо отмечал, что раз мир воспринимается нами во времени, то это время надо «втащить» в холст [9, С. 123]. Время (в данном случае) возникает уже в созданном пространстве. Поэтому в паре пространство/время, в случае изобразительного искусства первично пространство.

Существуют следующие приемы передачи времени в сюжетном изображении: соединение нескольких точек зрения (ракурсов), соединение разновременного в одной композиции; применение *знаков-индексов* [10].

«Художник знает, что только соединяя несколько моментов в одном изображении, он передает движение» [4, С. 139]. Речь здесь идет о *соединение разных ракурсов* в предметной картине. Показательным примером является композиция «Скачки в Эпсоме» Т. Жерико (1821, Лувр, Париж), где летящий галоп передан посредством соединения разных по времени фаз положения ног лошади в одном изображении [10]. Отметим: данный прием использовался еще в античности, например, в росписи Кносского дворца «Акробаты с быком» (около 1550 до н. э., Археологический музей Ираклиона).

Соединение *разновременного* свидетельствует об образе времени, течении самой Жизни. Примерами такой образной подачи времени может служить картина «Три возраста жизни» Джорджоне (1500-1501, Палаццо Питти, Флоренция). На фреске «Прибытие царицы Савской к царю Соломону» Пьеро делла Франческа (1450-1460**,** Церковь Сан-Франческо, Ареццо) также изображены разные события, но отделенные друг от друга во времени незначительно. Данный прием нацелен скорее на артикуляцию нарратива, логическую смену действий, нежели на передачу насыщенного временно*г*о образа.

Знаки-индексы содержат указание на время конкретного события. К ним следует отнести изображения часов, сезонных признаков (указаний на время года) или же атрибуцию конкретного исторического события или эпохи. Так или иначе все вышеперечисленные способы опираются на смысловые (сюжетные) связи.

Перейдем к передаче времени в абстрактной картине. В абстрактной картине отсутствует сюжет, способный установить смысловые связи и, таким образом, показать и совместить разновременное. Нет знаков индексов, указывающих на время года или время суток. В абстрактной картине, тем не менее, может присутствовать движение, динамика. Напомним: вопрос передачи времени в художественном произведении непосредственно связан с проблемой движения. «Точка наиболее краткая временная форма» [11, С. 87] Линия – «след перемещающейся точки, то есть ее произведение. В линии элемент времени ощутим в значительно большей мере, чем в точке: длительность есть категория временная» [11, С. 109]. Таким образом сами изобразительные средства (точка, линия, пятно) в абстрактной картине становятся носителями времени. Формальные контраст и динамика переходят здесь в движение на уровне смысла, поскольку конфликт, лежащий, к примеру, в основе контраста воспринимается в абстракции уже на смысловом содержательном уровне. «Характер построения композиции, ритмическая организация, контрасты, цветовые соотношения, пространственное решение всякий раз заново складываются в новую комбинацию, что и определяет основу временного элемента структурной организации художественного творения, делая его уникальным и неповторимым» [12, С. 20].

Движение происходит во времени, и благодаря этому мы можем констатировать наличие времени в абстрактной картине. Но это не конкретное время, а обобщенный образ времени. Например, картина Л. С. Поповой «Живописная архитектоника в оранжевом» (1918 г. Ярославский художественный музей) наполнена динамикой. Ритмически организованные геометрические фигуры создают вращательное движение внутри формата картины. Время здесь движется по спирали. В данном случае можно говорить о некоем цикличном обобщенном образе времени, бесконечном повторении. Рассмотрим другой пример: произведение М. Ротко «Без названия» (1952 г. Частная коллекция). Динамика здесь отсутствует, но полотно наполнено гармонией, которая возникает за счет равновесия больших цветовых полей и касаний между ними. Если абстрактное пространство гармонично за счет касаний и цвета, значит, оно живет, оживает, поскольку гармония – это взаимодействие, то есть, опять же – движение. Гармония передает время, а именно: время взаимодействия элементов на картине, равное времени ее существования.

Отметим: в беспредметной картине мы чувствуем время, но у нас нет хронометра, нет признаков времени, то есть знаков-индексов; мы воспринимаем время как воспринимает его потерявший память. Мы чувствуем пространство, как чувствует его заблудившийся. Мы не знаем, где именно и когда все происходит. Более того, мы не знаем, что именно происходит, поскольку отсутствует смысловой контекст. Но при этом у нас есть ощущение временной координаты и места события. Понять, значит – упростить. Абстракция не занимается объяснением и упрощением, которые предшествуют пониманию. Она апеллирует к чувству, к ощущению хронотопа художественной реальности, как обобщенного пространственно-временного образа. Любопытно следующее: согласно Платону, подражание лежит в основе творчества как такового, при этом искусства, как правило, подражают предметам и явлениям материального мира, в чем Платон видел их несовершенство и ограниченность. Живопись он презрительно называл «наводительницей теней» [13]. С такой точки зрения, наиболее удаленная от подражания беспредметная картина может претендовать на статус более высокого искусства, поскольку не стремиться копировать внешний вид предметов, а создает обобщенные, частично

абстрагированные временные и пространственные образы, апеллирующие к чувствам и подсознанию реципиента.

Итак, к способам передачи времени в абстрактной (беспредметной) картине следует отнести движение и гармонию, которые создают сами средства художественной выразительности, а именно: цветовые и тональные пятна (фигуры), их формы и очертания (линии), ритмический строй и контрасты.

Вернемся к понятию хронотопа как к взаимосвязи пространственно-временных координат. Хронотоп присутствует во всяком произведении искусства, поскольку оно (произведение) отражает реальность и содержит номенклатуру ее сущностных атрибутов. Любое произведение искусства, будь то музыкальное произведение, литературная форма, фильм или тетральная постановка [10], «изображает особый микромир, организованный по своим специфическим закономерностям» [3, С. 207]. Таким образом, понятие «хронотоп» вполне применимо к организации беспредметных произведений изобразительного искусства, в которых передача пространства и времени имеет определенную специфику, рассмотренную выше.

Выводы:

1. В изобразительном искусстве время возникает уже в созданном пространстве. Таким образом, в паре пространство/время здесь первично пространство.
2. Наличие композиционной иерархии позволяет говорить применительно к произведениям беспредметного (абстрактного) искусства о наличии в них не просто пространства, а пространства организованного.
3. К способам передачи времени в предметной картине можно отнести соединение нескольких ракурсов, соединение разновременного в одном изображении; использование *знаков-индексов.*
4. К способам передачи времени в абстрактной (беспредметной) картине следует отнести движение и гармонию, которые создают сами средства художественной выразительности, а именно: цветовые и тональные пятна (фигуры), их формы и очертания (линии), ритмический строй и контрасты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Палагута И. В. Проблемы генезиса абстрактных и натуралистических форм в доисторическом искусстве: художественная форма и социальный контекст // Camera praehistorica. 2022. № 2 (9). С. 52-63.
2. Балкинд Е. Л. Условность текстов художественной культуры (на материале изобразительного искусства): дис. …канд. культурологии: 24.00.01 / Е. Л. Балкинд. – Краснодар, 2020. – 185 с.
3. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с., 69 илл.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – Москва: Искусство, 1977. – 263 с.
5. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. – Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. – Москва: Искусство, 1971. – 621 с.
6. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Москва: Рипол-Классик, 2021. – 254 с.
7. Дроник М. В. Первоформа как новый вид образа в отечественном нефигуративном искусстве начала XX века / М. В. Дроник // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 4. С. 103-113.

8. Тазетдинова Р. Р. К вопросу о хронотопичности художественного пространства-времени // Вестник Вятского гос. ун-та. 2010. № 3. С. 33 - 39.
9. Петров-Водкин, К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин. – Москва: Советский художник, 1991. – 384 с.
10. Балкинд, Е. Л. Хронотоп в изобразительном искусстве / Е. Л. Балкинд // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2013. – Т. 26. – № 4. – С. 246–255.
11. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 240 с.
12. Рязанова С. В. Пространство и время в художественном творчестве: дис. ... канд. философских наук: 09.00.04 / С. В. Рязанова. – Санкт-Петербург, 2018. – 210 с.
13. Бычков В. В. Маньковская Н. Б. Электронная философская энциклопедия [Электронный ресурс] // Институт философии РАН. URL: https://dzen.ru/a/YOMcQbXj3ifqIJog (дата обращения 16. 02. 2025)

REFERENCES

1. Palaguta I. V. Problemy genezisa abstraktnykh i naturalisticheskikh form v doistoricheskom iskusstve: khudozhestvennaya forma i sotsial'nyy kontekst [Problems of the genesis of abstract and naturalistic forms in prehistoric art: artistic form and social context] // Camera praehistorica. 2022. № 2 (9). S. 52-63.
2. Balkind E. L. Uslovnost' tekstov khudozhestvennoy kul'tury (na materiale izobrazitel'nogo iskusstva) [Conventionality of texts of artistic culture (based on the material of fine arts)]: dis. …kand. kul'turologii: 24.00.01 / E. L. Balkind. – Krasnodar, 2020. – 185 s.
3. Uspenskiy B. A. Semiotika iskusstva [Semiotics of art] / B. A. Uspenskiy. – Moskva: Shkola «Yazyki russkoy kul'tury», 1995. – 360 s., 69 ill.
4. Volkov N. N. Kompozitsiya v zhivopisi [Composition in painting] / N. N. Volkov. – Moskva: Iskusstvo, 1977. – 263 s.
5. Gegel', G. V. F. Estetika [Aesthetics]. V 4 t. – T. 3 / G. V. F. Gegel'. – Moskva: Iskusstvo, 1971. – 621 s.
6. Kandinskiy V. V. O dukhovnom v iskusstve [About the spiritual in art] / V. V. Kandinskiy. – Moskva: Ripol-Klassik, 2021. – 254 s.
7. Dronik M. V. Pervoforma kak novyy vid obraza v otechestvennom nefigurativnom iskusstve nachala XX veka [First form as a new type of image in Russian non-figurative art of the early 20th century] / M. V. Dronik // Terra Artis. Iskusstvo i dizayn [Art and design]. 2022. № 4. S. 103-113.
8. Tazetdinova R. R. K voprosu o khronotopichnosti khudozhestvennogo prostranstva-vremeni [On the issue of chronotopicity of artistic space-time] // Vestn. Vyatskogo gos. un-ta. 2010. № 3. S. 33–39.
9. Petrov-Vodkin, K. S. Pis'ma. Stat'i. Vystupleniya. Dokumenty [Letters. Articles. Speeches. Documents] / K. S. Petrov-Vodkin. – Moskva: Sovetskiy khudozhnik, 1991. – 384 s.
10. Balkind, E. L. Khronotop v izobrazitel'nom iskusstve [Chronotope in fine arts] / E. L. Balkind // Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo [Scientific notes of the Tauride National University named V. I. Vernadsky]. Seriya: Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Sotsiologiya». – 2013. – T. 26. – № 4. – S. 246–255.
11. Kandinskiy V. V. Tochka i liniya na ploskosti [Point and line on a plane] / V. V. Kandinskiy. – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2005. – 240 s.

12. Ryazanova S. V. Prostranstvo i vremya v khudozhestvennom tvorchestve [Space and time in artistic creativity]: dis. ... kand. filosofskikh nauk: 09.00.04 / S. V. Ryazanova. – Sankt-Peterburg, 2018. – 210 s.
13. Bychkov V. V. Man'kovskaya N. B. Elektronnaya filosofskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs] // Institut filosofii RAN. URL: https://dzen.ru/a/YOMcQbXj3ifqIJog (data obrashcheniya 16. 02. 2025)

Егорова Елена Александровна
профессор кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: privat911@mail.ru

Egorova Elena A.
professor of the Department of Academic Singing
Moscow State Institute of Culture

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ИТАЛИИ С I В. ПО XVI В.

Аннотация. В статье проводится краткий обзор зарождения певческого искусства от формирования речевой формы общения связанным с первыми формам пения до XV века. Рассматриваются особенности обучения в разные эпохи, характерные стили исполнения и этапы в развитии нотации и теории музыки. Анализируется влияние религии и коллективного пения во время совместной деятельности на формирование певческого искусства на начальном этапе, а также появление первых трактатов о музыке и зарождение нотации. Обсуждается эволюция стилей исполнения от григорианского хорала, полифонии и гомофонной музыки до стиля Ars Nova.

Ключевые слова: голос, вокал, нотация, стиль, хорал, полифония, богослужебная музыка.

HISTORY OF THE FORMATION OF THE ART OF SINGING IN ITALY FROM THE 1st CENTURY TO THE 16TH CENTURY

Annotation. A brief overview of the origins of the art of singing is given from the formation of a speech form of communication associated with the first forms of singing up to the 15th century. The features of teaching in different eras, characteristic styles of performance and stages in the development of notation and music theory are examined. The influence of religion and collective singing during joint activities on the formation of singing art at the initial stage is analyzed, as well as the appearance of the first treatises on music and the emergence of notation. The evolution of performance styles from Gregorian chant, polyphony and homophonic music up to Ars Nova style is discussed

Keywords: voice, vocals, notation, style, chorale, polyphony, liturgical music.

Пение как форма музыкального выражения зародилось в глубокой древности, когда люди начали использовать звуки для общения, выражения эмоций и передачи информации. Со временем эти звуки стали более структурированными, что привело к появлению речи, и мелодичными, что привело далее к появлению первых форм пения.

Пение начало развиваться из подражания природным звукам, таким как пение птиц, шум ветра или журчание воды. С помощью пения люди стали выражать эмоции, обращались к богам или духам, а также пение способствовало образованию коллективного единства. Коллективное пение помогало синхронизировать действия, например, во время работы (трудовые песни, пастушьи песни) или охоты. Пение также служило способом передачи знаний, истории и мифов из поколения в поколение (устные традиции).

С развитием речи у человека появилась способность контролировать высоту и ритм звуков, что стало в дальнейшем развитии основой для создания мелодий. Музыкальность, вероятно, сформировалась в человеке в процессе эволюции, так как способность

воспринимать и создавать музыку имеют глубокие корни в мозговой деятельности. Развитие этой способности является целью музыкального, в частности певческого, образования.

С появлением первых музыкальных инструментов (например, барабанов, флейт) пение стало сочетаться с инструментальным сопровождением, что расширило его выразительные возможности.

В разных культурах пение развивалось со своей спецификой, отражая уникальные традиции, языки и окружающую среду, что привело к появлению разнообразных национальных стилей и жанров пения.

Обучение пению в Италии в период с I по V век было тесно связано с традициями Римской империи и позднее раннего христианства. В этот период музыка и пение играли важную роль, как в светской, так и в религиозной жизни. В Римской империи пение было частью повседневной жизни, оно использовалось в театральных представлениях, на пирах, праздниках и военных церемониях. Обучение пению часто происходило в рамках частных уроков для детей богатых семей, нанимавших учителей музыки. Певцы и музыканты обучались также в школах риторики, где музыка считалась важной частью образования.

С распространением христианства **(**III–V века**)** пение стало важной частью богослужений. Ранние христиане переняли некоторые элементы иудейской литургии, включая псалмодию (пение псалмов). Пению обучались в общинах, где опытные певчие передавали знания новичкам.

С появлением монашества (например, благодаря деятельности святого Бенедикта Нурсийского) монастыри стали центрами обучения пению. Монахи пели псалмы и гимны в рамках ежедневных молитв. В этот период стали появляться ранние христианские гимны (например, гимны Амвросия Медиоланского, IV век), обучение пению включало заучивание этих текстов и мелодий. Античные труды (например, Пифагора или Аристоксена) изучались, но их влияние на практику пения было ограниченным. Ранние христианские авторы, такие как Августин, писали о роли музыки в богослужении, что способствовало развитию музыкальной педагогики в дальнейшем.

В V–VIII веках монастыри, такие как бенедиктинские, стали центрами музыкального образования. Монахи обучались пению, как части ежедневной молитвенной практики (например, Opus Dei — «дело Божие»). При Карле Великом (768–814) была предпринята попытка унификации церковного пения по всей империи. Григорианское пение стало стандартом, а Каролингские реформы способствовали развитию церковных школ, где пение было обязательной частью обучения. Григорианское пение получило своё название в честь папы Григория I (590–604), которому приписывали систематизацию церковных песнопений, благодаря нему образование и обучение музыкантов и певцов стало обязательным компонентом. Григорианский хорал характеризовался плавными, медитативными мелодиями, отсутствием строгого ритма (свободный ритм, подчинённый тексту), исполнением без инструментального сопровождения (a cappella).

Монахи и клирики изучали не только практику пения, но и зарождающуюся теорию музыки, в это же время музыкальные рукописи и знания о пении распространились по всей Европе.

Таким образом, с V по IX века обучение пению эволюционировало от устной традиции к систематическому подходу, основанному на зарождении теоретических знаниях и стандартизации. Монастыри и церковные школы стали фундаментом для дальнейшего развития певческого искусства и в целом музыкальной культуры.

В X веке пение, как и вся музыкальная культура, было также тесно связано с религиозной жизнью и церковными традициями. Основной формой пения было одноголосное церковное пение на латинские тексты. Мальчиков с хорошими голосами

часто отдавали в церковные школы, где они жили и обучались пению, латыни, чтению нот и основам музыки. Обучение включало запоминание мелодий на слух (нотная запись была ещё несовершенной), изучение латинских текстов и литургии, освоение техники пения, включая развитие певческого дыхание и чистоте интонации. Репертуар включал григорианские хоралы и полифонические произведения, которые требовали от певцов высокой дисциплины и мастерства. После возрастной мутации голоса, некоторые из учеников продолжали карьеру певцов, а другие становились музыкантами или учителями пения. При крупных соборах (например, в Риме, Милане, Туре) создавались школы по обучению пению и другим дисциплинам. Одним из таких центров стал монастырь Санкт-Галлен (на территории современной Швейцарии), где начали создаваться рукописи с григорианскими хоралами и записями по теории музыки.

В X веке началось развитие нотной записи, что стало важным шагом в сохранении и передаче музыкальных традиций. Ранние формы нотной записи, такие как невмы, использовались для обозначения высоты и направления движения мелодии. Невмы записывались над текстом и помогали певцам запоминать мелодии, однако они не указывали точную высоту звуков, что требовало при исполнении от певцов хорошего слуха и чистой интонации [1].

В монастырях разрабатывались новые формы богослужебной музыки. Созданные монахами рукописи с песнопениями, например антифонарии, стали важным инструментом для обучения и послужили началом его вокальной педагогики.

Все песнопения исполнялись на латинском языке, который был языком церкви. Тексты брались из Библии, псалмов и других религиозных источников. Пение стало неотъемлемой частью литургии, помогая создать возвышенную и духовную атмосферу во время богослужений. Стоит заключить, что Григорианский хорал стал основой для всей западной церковной музыки и оказал влияние на развитие последующих певческих стилей.

В X веке церковь доминировала в культурной жизни, поэтому письменные источники светской музыки того времени практически не известны. Очевидно, что светская музыка, народные песни уже существовали, но передавались лишь устно и нам о них достоверно не известны.

К концу X века обучение пению эволюционировало от устной традиции к систематическому подходу, основанному на раннюю форму нотации, теоретических знаниях, где основным методом обучения было повторение за учителем, а мелодии и тексты заучивались наизусть. В монастырях и церковных школах стали использовать учебные пособия, такие как трактат Гвидо Аретинского «Диалог о музыке», «Микролог» [2]. Именно Гвидо Аретинский разработал систему сольмизации (использование слогов до, ре, ми, фа, соль, ля), что значительно упростило обучение пению и заложило основу современной музыкальной педагогики. Гвидо начал в развитие немов использовать линии для обозначения высоты звуков, что легло в основу современной нотной записи. В этот же период появились теоретические работы, такие как «Musica enchiriadis» и «Scolica enchiriadis», которые объясняли основы музыки и пения [3].

В XII веке началось развитие многоголосия. Первые формы полифонии, такие как органум, предполагали добавление второго голоса, который двигался параллельно основному. Певцы должны были уметь петь в ансамбле, слышать другие голоса и точно интонировать. Появились новые жанры, такие как мотет и мадригал, где каждый голос мог иметь свой текст иногда на разных языках. Полифония стала важным шагом в развитии вокального искусства, так как требовала от певцов более высокого по сравнению с византийской музыкальной традицией X века уровня мастерства.

К концу тринадцатого века Маркет Падуанский (1270-1270 гг.) писал об окраске тона, поддержке дыхания, артикуляции, анатомии голоса и ясной дикции при пении. Д.

Бальцер отмечает «систематизированный подход к обучению пению, выработанный в средневековых монастырях Римско-католической церкви где-то в начале 13 века». Автор упоминает, что в начале четырнадцатого века было два влиятельных монаха, Иоганн де Гарландия (ок. 1270–1320 гг.) и Иероним Моравский (ок.1271), которые были первыми и разработали концепцию голосовых регистров [4].

В XIV веке появился новый стиль Ars Nova («новое искусство»), который характеризовался сложными ритмами и гармониями, стал развиваться стиль Треченто, который отличался большей лиричностью и эмоциональностью [5]. Появились новые светские жанры, такие как мадригалы и баллаты**.** Эти произведения были полифоническими и часто исполнялись небольшими ансамблями певцов и имели инструментальное сопровождение. Эти жанры требовали от певцов не только технического мастерства, но и умения передавать эмоции через голос. Исполнение мадригала стало важным шагом на пути к стилю бельканто, так как в нём сочетались виртуозность и выразительность.

Среди известных композиторов этого периода — Франческо Ландини и Джованни Пьерлуиджи. Ф. Ландини был поэтом и музыкантом, а его произведения стали образцом итальянской Ars Nova. Автор мотетов и мадригалов Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1525-1594) начал развивать элементы упрощенной мелодии-гомофонной музыки [6]. Мадригалы и баллаты складывались на основе народных, пастушеских песен. Певцы исполняли acappello песни на слова итальянских поэтов, написанные о любви, на бытовые или мифологические сюжеты дуэтом или трио, вплоть до шести певцов.

В XV веке жанр мадригала продолжил развиваться как светское вокальное произведение, в котором музыка тесно связана с поэтическим текстом. При этом обучение пению в Италии оказалось сосредоточено не только в церковных, но и в придворных учреждениях. Обучение включало хоровое пение, изучение полифонии, музыкальной теории и сольмизации. Появились школы по музыкальному обучению в Риме, Флоренции и Неаполе, где поддержка в обучении пению исходила от богатых дворов и меценатов.

Пятнадцатый век сопровождался всплеском просветительской деятельности в светских центрах и церковных храмах. Этот период заложил основы для дальнейшего расцвета итальянского вокального искусства, которое достигло своего пика в эпоху барокко с появлением оперы и стиля бельканто.

ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова Е.А., Анализ эволюции вокального исполнительства с XVI В. по XXI в, Бюллетень международного центра «Искусство и образование», 2022 г.- С. 108-122
2. Пушкина Ю. В., Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья, дисс. канд. искусств., Москва, 2010
3. Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis, transl. R. Ericson, ed. Cl.V. Palisca, Series: Music Theory Translation Series, 1995
4. David Balzer, This is Not New: Art, Culture, and the Promise of Change Pluto Press, May 2025, ISBN: 9780745342702
5. Друскин, Михаил Семёнович, История зарубежной музыки. Выпуск 1: до середины XVIII века, Москва: Музыка, 1967, 109 с.
6. Roche, Jerome, "Palestrina and the Italian Motet», The Musical Times, vol. 112, no.1537, 1971, Pp. 140–142.

REFERENCES

1. Egorova E.A., Analysis of the evolution of vocal performance from the 16th century to the 21st century, Bulletin of the International Center “Art and Education”, 2022 - Pp. 108-122

2. Pushkina Yu. V., Treatise by Guido Aretinsky “Micrologist” in the context of the musical culture of the High Middle Ages, diss. Ph.D. art., Moscow, 2010
3. Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis, transl. R. Ericson, ed. Cl.V. Palisca, Series: Music Theory Translation Series, 1995
4. David Balzer, This is Not New: Art, Culture, and the Promise of Change Pluto Press, May 2025, ISBN: 9780745342702
5. Druskin, Mikhail Semenovich, History of foreign music. Issue 1: Until the middle of the 18th century, Moscow: Music, 1967, 109 p.
6. Roche, Jerome, "Palestrina and the Italian Motet», The Musical Times, vol. 112, no.1537, 1971, Pp. 140–142.

Сюэ Яхуэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: maxim1995@163.com

Xue Yahui
Postgraduate Student
Herzen State Pedagogical University

ПУСТОТА И ПРОСТРАНСТВО В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. В данной статье рассматривается концепция пустоты и пространства в русской живописи, начиная с иконописи и заканчивая современными минималистическими и концептуальными подходами. Анализируется, как изменялось восприятие пустоты от сакрального символа в православных иконах до радикального жеста авангарда. Особое внимание уделяется произведениям Казимира Малевича, Михаила Ларионова, а также конструктивистам, которые использовали пустоту как активный элемент художественной композиции. В статье подчеркивается значение пустоты как выразительного средства, способного формировать философские и эстетические смыслы. Современное искусство демонстрирует новую интерпретацию пустоты, включая ее роль в архитектуре, дизайне и визуальном искусстве.

Ключевые слова: пустота, пространство, русская живопись, авангард, супрематизм, конструктивизм.

VOID AND SPACE IN RUSSIAN PAINTING

Abstract. This article explores the concept of void and space in Russian painting, from iconography to contemporary minimalist and conceptual approaches. It analyzes how the perception of void has evolved from a sacred symbol in Orthodox icons to a radical gesture in the avant-garde. Special attention is given to the works of Kazimir Malevich, Mikhail Larionov, and the Constructivists, who utilized void as an active element of artistic composition. The article emphasizes the significance of void as an expressive means capable of shaping philosophical and aesthetic meanings. Contemporary art presents a new interpretation of void, including its role in architecture, design, and visual art.

Keywords: void, space, Russian painting, avant-garde, suprematism, constructivism.

Введение

В данной статье анализируются основные этапы развития концепции пустоты в русском искусстве, начиная с иконописи и заканчивая современными тенденциями. Рассматривается влияние философских и эстетических идей на её восприятие, а также роль пустого пространства в построении художественного образа.

1. Философские и эстетические основы

Понятие пустоты в искусстве имеет многослойное значение, связанное с философскими, эстетическими и культурными традициями. В разные исторические эпохи оно осмыслялось по-разному: от сакрального символа до элемента композиции, формирующего пространство произведения. Философское понимание пустоты тесно связано с представлениями о небытии, отрицательной эстетике и пределах восприятия. В истории западноевропейской философии пустота часто рассматривалась как отсутствие, тогда как в искусстве она приобрела более активное значение.

По мнению исследователей, категория «отрицательной эстетики» сформировалась в XX веке и связана с использованием пустоты как выразительного средства. Н.Р. Саенко отмечает, что пустота в искусстве модернизма и постмодернизма становится знаком, одновременно обозначающим отсутствие и создающим новый смысл [2]. В живописи это выражается в минимализме, редукции образов и намеренном уходе от традиционных художественных форм.

Пустота в русской живописи часто воспринималась как часть композиционной глубины. Например, в иконописи фон выполняет роль метафизического пространства, в котором размещены фигуры, а не просто пустое поле. Этот подход затем трансформировался в авангардных течениях XX века. В супрематизме и конструктивизме пространство приобретает новую функцию – оно становится средством визуальной абстракции.

Современные исследования указывают на несколько функций пустоты в живописи. Она выступает как средство композиционной организации, балансируя между заполненными и пустыми участками холста, является философским концептом, символизирующим отсутствие, тишину или конечность, а также влияет на эмоциональное восприятие, передавая чувство изоляции, размышления или бесконечности. К.В. Косолапов и Е.Б. Коробий подчеркивают, что пустота в искусстве – это не просто отсутствие элементов, а активный компонент визуального восприятия, формирующий смысловую структуру произведения [3].

Одним из примеров осмысленного использования пустоты как композиционного и смыслового элемента является картина «Композиция VIII» (1923) (рис. 1) Василия Кандинского. В этой работе художник строит визуальный ритм, противопоставляя геометрические формы и линии, которые организуют пространство холста, но не заполняют его полностью. Пустота здесь становится активным участником композиции, создавая ощущение движения, гармонии и внутренней динамики. Разделение холста на насыщенные деталями и свободные зоны усиливает контраст, позволяя взгляду зрителя фокусироваться на ключевых элементах. Кандинский демонстрирует, что пустота может быть не просто фоном, а самостоятельным выразительным средством, способным передавать глубокие философские идеи.

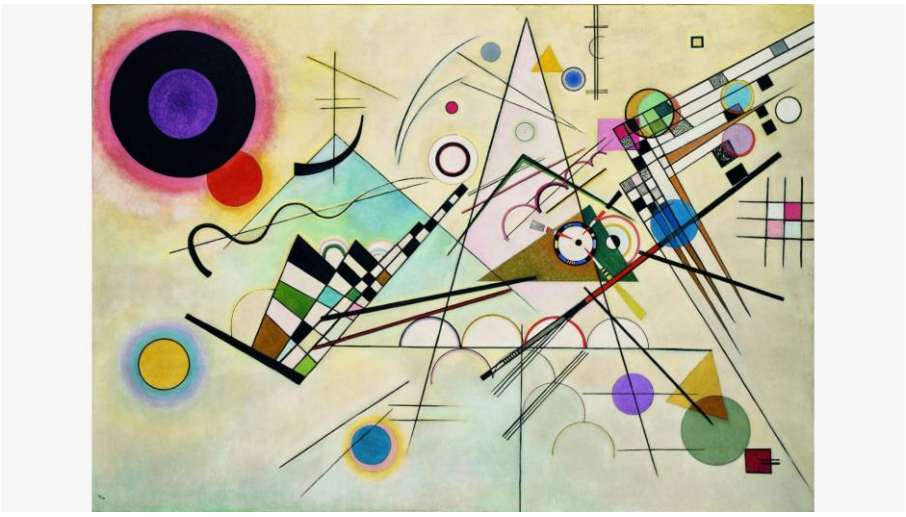


Рисунок 1. Композиция VIII, Василий Кандинский, 1923

Категория пустоты в русском искусстве превратилась из второстепенного элемента в самостоятельный выразительный инструмент, формирующий новые грани восприятия художественного пространства.

2. Историческое развитие в русской живописи

Понятие пустоты в русской живописи прошло сложный путь эволюции, трансформируясь от сакрального элемента в иконописи до самостоятельной художественной категории в авангардном искусстве и минимализме. В разные эпохи она наполнялась разными значениями: от мистического символа до философского осмысления реальности.

В иконописи пустота воспринималась не как отсутствие чего-либо, а как пространство божественного присутствия. Золотой фон икон символизировал вечность и непостижимость мира за пределами земного существования. Фигуры, словно парящие в пустом пространстве, выходили за рамки материального мира, превращая пустоту в сакральную среду, в которой исчезает понятие времени и перспективы.

С приходом академической живописи и реализма пространство стало восприниматься как важный элемент композиции, обеспечивающий иллюзию глубины и перспективы. В пейзажной живописи XIX века пустота постепенно наполнилась эмоциональными смыслами. Например, Исаак Левитан в своей работе *«Золотая осень» (рис. 2),* использует широкие, незаполненные пространства как средство передачи настроения тишины, одиночества и размышления. Подобная интерпретация пустоты оказалась важной для последующего осмысления пустого пространства в русской живописи [3].

Рисунок 2. Золотая осень, Исаак Левитан, 1895

В начале XX века пространство в живописи стало более подвижным, изменчивым и многозначным. Валентин Серов в своей картине *«Девочка с персиками» (рис. 3),* передает ощущение воздуха, света и временного момента, в котором формы теряют четкость и начинают сливаться с окружающей средой. Импрессионистическая живопись отказалась от жесткой фиксации пространства, подчеркивая его неопределенность и изменчивость [1].

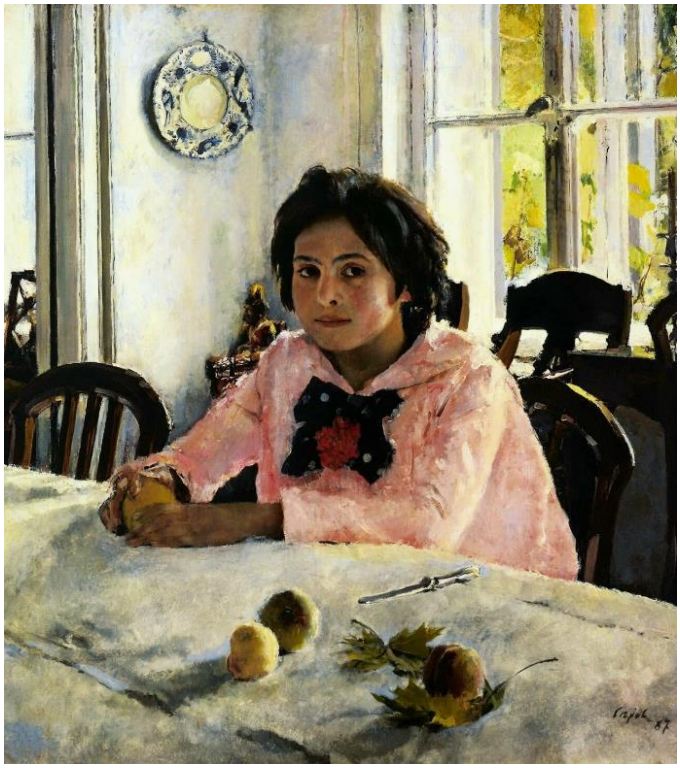


Рисунок 3. Девочка с персиками, Валентин Серов, 1887

В современном искусстве пустота стала концептуальным инструментом. Минимализм, абстрактная живопись и инсталляции используют пустое пространство как смыслообразующий элемент. Например, в работах Ильи Кабакова пустота приобретает психологическое измерение, становясь средством отражения одиночества и отчуждения. В работе *«Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (рис. 4),* художник буквально создает пустое пространство как основную идею произведения [3].

Рисунок 4. Человек, который улетел в космос из своей комнаты, Илья Кабаков 1985

Эволюция пустоты в русской живописи показывает, как от сакрального символа она превратилась в экспериментальный метод, отражая смену философских и эстетических парадигм. От религиозного пространства и реалистической перспективы через авангардный отказ от традиционной живописной формы и лучистские динамические структуры до минимализма и концептуального искусства – пустота неизменно оставалась мощным художественным приемом, формирующим визуальный и смысловой облик русской живописи.

3. Русский авангард и новая концепция пустоты

Русский авангард начала XX века радикально изменил представление о пустоте в живописи, превратив её из второстепенного фона или вспомогательного элемента в центральную художественную концепцию. В этот период художники начали отходить от традиционного изображения реальности, стремясь выразить более глубокие идеи, связанные с философией, восприятием пространства и материи.

Одним из ключевых направлений, переосмысливших пустоту, стал супрематизм. Его основатель Казимир Малевич в работе *«Чёрный квадрат» (рис. 5),* представил пустоту как абсолютную форму, освобождённую от традиционной живописной изобразительности. Этот радикальный жест означал не просто отказ от фигуративности, но и создание нового типа пространства, в котором исчезают привычные ориентиры. Малевич утверждал, что супрематизм позволяет выйти за пределы материального мира и воспринимать пустоту как основу художественного опыта. В его поздних работах пустота становится средством передачи беспредметного, бесконечного пространства, где форма и цвет существуют в чистом виде [2].

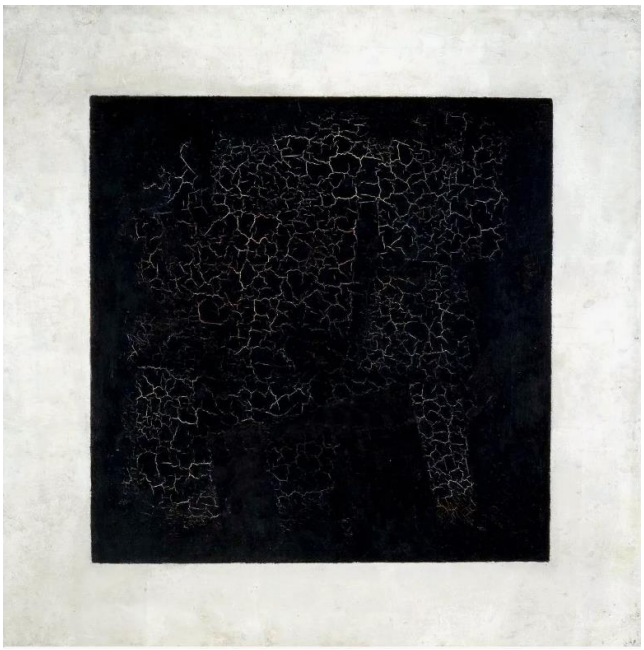


Рисунок 5. Чёрный квадрат, Казимир Малевич, 1915

Параллельно с супрематизмом, другой русский авангардист Михаил Ларионов разработал концепцию лучизма, в которой пустота перестаёт быть статичной и превращается в динамическое пространство, насыщенное энергией и световыми потоками. В отличие от Малевича, для которого пустота означала отсутствие формы, Ларионов стремился показать её наполненность невидимыми лучами, пересекающими пространство картины. В работе *«Отдыхающий солдат» (рис. 6),* лучистые линии разрушают

традиционные границы предметов, превращая изображение в вибрирующую сеть энергий [4].

Рисунок 6. Отдыхающий солдат, Михаил Ларионов, 1911

Философия русского авангарда также проявилась в конструктивизме, где пустота стала частью новой архитектурной логики. Художники и архитекторы, такие как Эль Лисицкий и Александр Родченко, использовали пустое пространство как активный элемент композиции, структурируя его с помощью геометрических форм и динамических линий. В их работах пустота воспринималась не как отсутствие, а как поле взаимодействия элементов, где каждая деталь приобретала новое значение.

Переосмысление пустоты в русском авангарде изменило не только живопись, но и многие другие формы искусства, включая дизайн, архитектуру и графику. Художники отказались от традиционного представления о картине как окне в мир и начали воспринимать её как автономное пространство, в котором пустота становится полноправным выразительным средством. Этот подход оказал огромное влияние на последующее развитие искусства, открыв путь к минимализму и концептуальным экспериментам, где пустота уже не просто фон, а активный участник художественного процесса.

Заключение

Пустота в русской живописи прошла значительную эволюцию: от сакрального элемента в иконописи, символизировавшего божественное присутствие, до самостоятельного художественного приема в авангарде и современном искусстве. В традиционной живописи она служила вспомогательной функцией, помогая создать глубину пространства и выделить композицию. В XX веке её значение расширилось, превратившись в активное средство художественного выражения.

Русский авангард пересмотрел роль пустоты, наделив её новым смыслом. Казимир Малевич представил её в супрематизме как чистую форму, освобожденную от предметности, а Михаил Ларионов в лучизме изобразил пространство, наполненное

световыми потоками. Конструктивисты использовали пустоту для построения визуального баланса и создания взаимодействия между геометрическими элементами.

Современные художники продолжают применять пустоту в качестве выразительного средства, выходя за рамки живописи и включая её в архитектуру, дизайн и инсталляции. Она формирует ритм, придает произведениям глубину и подчеркивает философский смысл, сохраняя свою значимость в художественном восприятии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецова Л.В. Пространственно-временная концепция импрессионистической картины // Вестник Тюменского государственного университета. 2013. № 10. С. 182–184.
2. Саенко Н.Р. Семиотическая универсальность пустоты в искусстве // Вестник. 2013. № 3. С. 80–82.
3. Косолапов К.В., Коробий Е.Б. Пустота, пространство, смысл // Современные тенденции и проблемы развития и реконструкции в архитектуре и градостроительстве. 2012. Т. 1. С. 500–502.
4. Бобринская Е. Лучизм Михаила Ларионова и итальянский футуризм: материя и пустота // Искусство. 2020. № 3. С. 8–39.

REFERENCES

1. Kuznecova L.V. Prostranstvenno-vremennaja koncepcija impressionisticheskoj kartiny // Vestnik Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. № 10. Pp. 182–184.
2. Saenko N.R. Semioticheskaja universal'nost' pustoty v iskusstve // Vestnik. 2013. № 3. Pp. 80–82.
3. Kosolapov K.V., Korobij E.B. Pustota, prostranstvo, smysl // Sovremennye tendencii i problemy razvitija i rekonstrukcii v arhitekture i gradostroitel'stve. 2012. T. 1. Pp. 500–502.
4. Bobrinskaja E. Luchizm Mihaila Larionova i ital'janskij futurizm: materija i pustota // Iskusstvo. 2020. № 3. Pp. 8–39.

Воротной Михаил Вячеславович
профессор, кандидат искусствоведения
кафедра музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: vorotnoy@mail.ru
Майстренко Александр Викторович
старший преподаватель
кафедра музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: maistre@yandex.ru

Vorotnoy Mikhail V.
Professor, Candidate of Art History
Department of Musical and Instrumental Training
Herzen State Padagogical University
Maistrenko Alexander V.
Senior Lecturer
Department of Musical and Instrumental Training
Herzen State Padagogical University

ВЛИЯНИЕ КАЧЕСТВА ТРОСТЕЙ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КЛАРНЕТОВ И САКСОФОНОВ. ОСОБЕННОСТИ ИХ ИЗГОТОВЛЕНИЯ, ПОДГОНКИ И ПОДГОТОВКИ К ИГРЕ В РОССИИ

Аннотация. В музыкально-инструментальном искусстве большое значение не только исполнительские качества играющего, но и сами качество изготовления самих инструментов, а зачастую – еще и различных аксессуаров к ним.

В статье рассматривается история развития тростей для кларнетов и саксофонов, непосредственно связанная с генезисом этих инструментов в Европе и России, кратко описывается процесс их изготовления, упоминаются предприятия и мастера, которые занимаются производством этих аксессуаров в нашей стране и указываются различные параметры, влияющие на звучание этих инструментов, на их музыкальную выразительность.

Ключевые слова. Кларнет, саксофон, аксессуар, трость, выразительность.

THE INFLUENCE OF THE QUALITY OF REEDS ON THE MUSICAL EXPRESSIVENESS OF CLARINETS AND SAXOPHONES. FEATURES OF THEIR MANUFACTURE AND FITTING AND PREPARING FOR THE PERFORMING IN RUSSIA

Abstract. In the musical-instrumental art, not only the performing qualities of the player are of great importance, but also the quality of the manufacture of the instruments themselves, and often also various accessories to them.

The article examines the history of the development of reeds for clarinets and saxophones, directly related to the genesis of these instruments in Europe and Russia, briefly describes the process of their manufacture, mentions enterprises and craftsmen who manufacture these

accessories in our country and indicates various parameters that affect the sound of these instruments, their musical expressiveness.

Keywords. Clarinet, saxophone, accessory, reeds, expressiveness.

История изготовления тростей для кларнетов и саксофонов неразрывно связана с эволюцией и развитием этих музыкальных инструментов и их мундштуков. Еще музыканты Древнего мира играли на духовых инструментах с однолепестковой тростью. в Древней Греции это авлос, в Древнем Риме — тибия, в Древнем Египте — аргуль. Европейскими предшественниками кларнета можно считать итальянскую лаунеду, испанскую аль-бочейю, английский пибгорн.

Однако непосредственным родоначальником современного кларнета считается шалюмо (*chalumeau)*, имевший распространение в ряде стран Европы. В XII веке слово «шалюмо» использовалось для обозначения различных типов всех простых духовых инструментов, у которых трость являлась вибратором. Для усиления громкости звучания инструмента мундштучная часть была преобразована и явила собой особую камеру, где помещалась трость (пищик) — маленькая, закрытая с одного конца трубочка с надрезным язычком в форме буквы «п».

В результате этих изменений получился инструмент с акустикой закрытых цилиндрических труб. Хотя звук стал ярче и громче, диапазон уменьшился с двух с половиной октав до ноны, из-за того, что новый инструмент лишился октавного передувания. Звукоряд шалюмо был в основном диатонический. Поскольку он не был оснащен клапанами, хроматические ноты на нем звучали неясно, а иногда и неточно по высоте. Эта трансформация произошла где-то в середине XVII века.

Подобные и многие другие инструменты изготавливались многочисленными музыкальными мастерами, одним из которых был И. К. Деннер (1655–1707). Он родился 13 августа 1655 года в Лейпциге в семье потомственного музыкального мастера Г. Деннера (?–1691) из Кульмбаха, который в 1663 году переехал в Нюрнберг, а в 1776-м приобрел собственный дом под мастерскую на Доррерсгассе. Иоганн был очень способным человеком: мало того, что он научился от отца создавать различные духовые инструменты (флейты, гобои, фаготы, валторны), он также мастерски умел играть на них.

«Около 1685 года И. Деннер, работая над улучшением конструкции шалюмо, видоизменил его: убрав трубочку, где помещался пищик, он заменил ее на клювообразный деревянный мундштук, к которому шнурком крепилась камышовая пластинка — трость» [3; 123]. До этого пищик находился внутри ствола шалюмо, вследствие чего трость, которая находилась в специальной камере, касалась верхней губы, которая на нее влияния не оказывала (что неизбежно создавало трудности при управлении звуком), так как площадка мундштука была наверху. Благодаря этому новшеству исполнитель получал возможность непосредственно воздействовать своими губами на трость, тем самым влиять на качество звука и управлять интонацией в процессе игры. «На новом инструменте также появились два металлических клапана, прикрывавших отверстия, не встречавшиеся ранее на старом шалюмо» [3; 123]. Они оба находились в верхней части конструкции: один, с помощью которого извлекался звук ля, сверху ствола, другой, извлекавший ноту си — снизу, увеличив диапазон до полутора октав.

Благодаря изобретениям И. Деннера в конце XVII — начале XVIII века шалюмо называли уже, как правило, двухклапанные инструменты с клювообразным мундштуком и одинарной тростью. В отличие от него шалмей (нем. s*chalmei*, старофр. *chalemi*, от греч. *kalamos* — тростник) был с двойной тростью и коническим раструбом. Несмотря на французское происхождение слова «шалюмо», сам инструмент во Франции был мало распространен.

Все же его диапазон был слишком мал, не соответствовал требованиям новой эпохи, и И. Деннер продолжил работу над расширением регистра. Главная заслуга мастера заключалась в разгадке секрета акустического закона передувания на преобразованном шалюмо. Он обнаружил, что трансформированный инструмент совершенно иначе реагирует на изменение столба воздуха, чем другие деревянные инструменты, вызывая при усилении силы выдоха не второй, а третий обертон натурального звукоряда. В результате передувание осуществляется не на октаву, а на дуодециму. Тогда И. Деннер увеличил число отверстий для пальцев до восьми и таким образом получил сразу ряд новых звуков: *f, g, f, h* и c^1, d^1, e^1, f^1, g^1. При помощи двух имеющихся клапанов извлекались звуки a^1 и h^1. С целью облегчения передувания мастер уменьшил размеры мундштука и трости.

На первом кларнете И. Деннера трость имела ширину 15 мм. Так как для мундштуков определенных параметров не существовало, первые трости также различны по всем своим измерениям. Параметры мундштуков и тростей стабилизируются лишь к концу XVIII века, когда кларнет уверенно становится одним из самых популярных в Европе духовых инструментов и занимает свое место в симфоническом оркестре.

История и методика изготовления в России кларнетовых тростей имела несколько периодов, богатых по разнообразию направлений, что было связано с отсутствием стандартизации мундштуков. Иностранные кларнетисты, приезжавшие в Россию, обычно сами владели искусством изготовления тростей.

В конце 1750-х гг. в России появились первые кларнетисты. «Первое упоминание о них относится ко времени правления дочери Петра I, императрицы Елизаветы Петровны (1709–1761) и встречается в труде академика Я. Штелина (1709–1785) «Музыка и балет в России XVIII века». Говоря об отъезде из Санкт-Петербурга в 1759 году композитора и капельмейстера Придворной капеллы Ф. Арайи (1709–1771), автора «Абиасара» — первой итальянской оперы, поставленной в 1737 году в Санкт-Петербурге, и «Цефала и Прокрис» (1755) — первой в истории оперы на русском языке, он сообщает, что «с ним уехал гобоист Стацци, убыль которого была пополнена двумя хорошими кларнетистами Ланкаммером и Компаньоном» [2; 49].

В 1779 году в Санкт-Петербурге отрывается Театральное училище, в котором имеются и классы для духовых инструментов. Занятия в нем вели вышеупомянутые солисты Придворного оркестра — К. Ланкаммер, Й. Гримм, К. Манштейн. В 1794–1795 гг. камер-музыкант Ф. Турек, исполнявший с 1786 года во втором Придворном оркестре должность первого гобоиста, обучал «питомца театрального Захара Афанасьева на кларнете» [2; 50]. Приведем выдержку из Распоряжения дирекции Петербургского театрального училища от 1796 г.: «кларнетисту Манштейну выделить двух учеников — Петра Камчатникова и Василия Перлова» [цит. по: 2; 43]. Ученики в те годы жили на квартире преподавателя, который, помимо обучения, изготовлял для них трости, поскольку кларнеты были казенными и сумма, выделенная на инструменты, означала плату за их ремонт и изготовление тростей. Цены на сами инструменты были значительно выше. Например, в 1797 году у петербургского купца С. Гета конторой Императорских театров были приобретены 4 кларнета за 120 рублей, «апробованные к способности камер-музыкантами» [1; 105].

К. Монштейн (не путать с А. Манштейном) поступил в Придворный оркестр 24 сентября 1783 года из духового ансамбля цесаревича — будущего императора Павла I (1754–1801), где он служил с 1777 года. В 1796 году дирекция постановляет «кларнетисту Монштейну выделить двух учеников — Петра Камчатникова и Василия Перлова» [5; 50], а год спустя из училища выпускается вышеупомянутый Камчатников, зачисленный с 1 января 1798 в Придворный оркестр. Методика обучения основывалась на манерах и вкусах преподавателя, а также зависела от выточенных им тростей, он на первых порах снабжал ученика. В дальнейшем ученик обучался не только игре на кларнете, но и мастерству

изготовления трости. Много внимания этому уделял также и первый профессор класса кларнета Петербургской консерватории Э. Каваллини (1807–1874).

Трости, в процессе эволюции площадок мундштуков, постепенно становились длиннее и уже, однако были очень тонкими – не более 1 мм толщиной (современные 2,7–2,8 мм), что конечно не позволяло музыканту добиваться больших градаций в нюансировке, но давало определенную свободу амбушюра, что в свою очередь облегчало контроль за качеством интонации.

Постановка губного аппарата в XVIII веке оставалась прежней – т. е. трость все еще была обращена к верхней губе исполнителя и крепилась к мундштуку шнурком. Об этом свидетельствует изданная в 1802 году в Париже Школа игры на кларнете профессора К. Лефевра (1763–1829). В начале XIX века в Германии возникла традиция игры тростью к нижней губе. И одним из первых эту манеру перенял И. Мюллер (1786–1854) – выдающийся кларнетист, уроженец Эстляндской губернии, камер-музыкант российского Императорского двора, который предложил пользоваться для крепления трости к мундштуку металлической машинкой (лигатурой).

Трости времен И. Мюллера уже похожи на современные, хоть и немного у́же нынешних немецких тростей (10–11 мм). Постепенно, в связи со стандартизацией мундштуков, появилась возможность использовать механический метод при изготовлении кларнетовых тростей (ранее они изготавливались вручную). В 1869 году подобным методом уже пользовался парижский мастер Кролль [7; 56].

В первой четверти XIX века трости для кларнета можно было приобрести в музыкальных магазинах Санкт-Петербурга. Крупными изготовителями этих аксессуаров в Российской Империи стали музыкальные мануфактуры Ф. Эшенбаха (1820–1898) и Ю. Г. Циммермана (1851–1923), снискавшие популярность у музыкантов-любителей. Благодаря расширению производства – Ю.Г. Циммерман в 1883 году открыл еще и фабрику – улучшилось качество и внешний вид инструментов, получившие признание уже среди профессиональных музыкантов. Трости были хорошей ручной работы и сделаны из отборного французского тростника.

Во время Первой мировой войны он был основным поставщиком духовых инструментов для военных оркестров. В 1920 году производство было национализировано, меняло свои названия, а с 1938 года стало известно под названием «Ленинградский завод духовых музыкальных инструментов». Однако фабричные деревянные (впоследствии их стали изготавливать из эбонита) духовые в основном поставлялись в детские музыкальные школы и военные оркестры, отечественные же профессиональные музыканты играли преимущественно на зарубежных. Качество кларнетовых и саксофоновых тростей тоже не вызывало оптимизма – ведь за каждую трость, выточенную мастером на заводе, государство платило ему всего полкопейки.

Тростник *Arundo donax* – травянистое растение, распространенное в сухих и влажных субтропиках, произрастает на южном побережье Европы, в Африке, Азии и Латинской Америке. В России – на побережье Черного и Азовского морей, в Крыму, а также в Азербайджане и Средней Азии.

Популярностью в СССР пользовались так называемые «мастеровые» инструменты, мундштуки и трости. Например, в Москве после Второй мировой войны мундштуки отлично изготавливал С. И. Васильев, кларнетист оркестра Малого театра [2; 146], а на Ленинградском заводе с 1937 года работал мастер А. П. Соколов (1922–1997), впоследствии с легкостью копировавший немецкие и французские кларнеты, его аналоги ни в чем не уступали зарубежным экземплярам и обладали отличным тембром. На заводе он впервые сделал саксофон, образцы кларнетов, создал отечественный фагот и даже альтовую флейту.

В Киеве трости изготавливали И. П. Брынза и Я. Б. Цыжовкин. Большое количество музыкантов делали трости самостоятельно. Популярностью для их производства

пользовался азербайджанский, а также краснодарский, камыш. Как вспоминал заслуженный работник культуры России и Хакасии А. И. Глухов: «Солист Алма-Атинского оперного театра, заслуженный артист Казахской ССР В. В. Квардицкий говорил: “Самая великолепная трость, которая играет все и имеет прекрасный тембр, бывает в жизни кларнетиста только один раз, все остальное может быть только близко к этому” [2; 147]. В этом философском изречении есть глубокий смысл, и те, кто делает и подгоняет трости, с ним сталкивались неоднократно. Когда уже прекрасную трость хочется доделать в превосходную, то обычно перетачиваешь ее и приходится все создавать заново. Когда это поймешь, то довольствуешься просто отличной тростью» [2; 147].

Один из соавторов статьи, пианист М. В. Воротной, вспоминая студенческую молодость в общежитии Ленинградской консерватории, рассказывал: «…на 1-м курсе жил в одной комнате с кларнетистами из Белоруссии. Им мешками привозили тростник из Азербайджана. Но больше всего поражали миниатюрные станки: сверлильный, точильный, мини-рубанки. Они имели обыкновение делать трости по ночам и, сделав сразу 5–6 штук, в 3 часа утра начинали их опробовать на кларнетах…».

В последней четверти XX века большую известность получил В. И. Майстренко — выпускник Ленинградской консерватории по классу кларнета профессора П.Н. Суханова и артист эстрадно-симфонического оркестра Ленинградского радио и телевидения им. В. П. Соловьева-Седого, изготавливавший трости для кларнета и саксофона, по качеству не уступавших зарубежным аналогам и пользовавшиеся большим спросом во многих оркестрах Советского Союза.

Мастеровые станки для производства тростей за последние полтора столетие не претерпели существенных изменений. Как правило, мастера при изготовлении тростей пользовались двумя станками: первый для окончательного изготовления заготовки и формирования площадки трости (стороны, прилегающей к мундштуку), второй – для формирования белового среза трости (черновой срез, как и три века назад, производится вручную). В России наибольшее распространение получили станки, копирующие игровой срез, в конструкциях которых копир и срез размещены параллельно.

Завершающая фаза – обрезка и подгонка трости также проводится вручную. Изготовление этих аксессуаров разделяется на три этапа: разделка тростника и обработка площадки, работа над срезом трости и ее подгонка. Сначала производится распил тростниковой трубки размером около 70 мм, т. е. чуть больше самой трости. После распилки тростника полученные трубки раскалываются на сегменты немного шире самой трости. Затем следует обработка площадки рубанком, а после – шлифовка площадки, которую проводят на влагостойкой наждачной бумаге, которая в мокром виде растягивается на зеркальной поверхности. Далее следует обработка игрового среза трости.

На протяжении уже трех столетий при выполнении среза используются ножи, разнообразные по форме и заточке. Сначала снимается кутикулярный слой (глянец), затем вырезается контур трости. Далее продолжается работа над профилем трости – полученная заготовка помещается в станок, копирующий игровой срез и закрепляется на один из параллельных металлических валиков (другой валик с копиром трости). Затем опускается каретка с контрольным роликом и ножом, регулируемым по типу рубаночного и вырезается контур трости, производится ее обрезка, после чего трость готова к третьему, заключительному этапу – подгонке.

Подгонка трости представляет собой ювелирную работу. Достаточно одного небольшого штриха, чтобы она неузнаваемо изменилась. Как правило, мастера ведут подгонку реликтовым хвощом в период опробования трости, доводя ее вручную тонкой шлифовкой до равномерного звучания обеих сторон.

Традиционно трости делятся на «тяжелые» и «легкие», которые отличаются по плотности материала и вида заточки. Тяжелые трости более стабильны, но требуют бóльшего напряжения, нежели трости «легкие», которые, однако, сложнее в управлении и требуют филигранной работы амбушюра. Исторически в России превалировали традиции немецкой школы, исповедующей исполнение на плотных тростях, однако, во второй половине XX века состоялся переход на кларнеты системы Бёма, популярные во Франции, и с тех пор кларнетисты стали предпочитать более легкие для исполнения трости. Однако, если для исполнения французской музыки музыкантам удобны последние, то для немецкой или русской музыки используются трости если не тяжелые, то более плотные.

В 1841 году бельгийский кларнетист и музыкальный мастер «А. Сакс впервые продемонстрировал свое новое изобретение — саксофон, в буквальном смысле означающий “звук Сакса’. Он взял бас-кларнет, заменил дерево металлом, немного видоизменил мундштук и сечение, сделав ствол инструмента расширяющимся книзу, и снабдил новый инструмент гобойно-флейтовой аппликатурой. Форма параболического конуса, удачно найденная Саксом, и тонко изученные им принципы акустических соотношений составили технический секрет саксофона и стали источником его неповторимого тембра» [4, 262].

Что касается появления саксофона в России, то он появился в военных и морских оркестрах в начале 1870-х гг., благодаря «Положению о строевых и портовых хорах Морского ведомства», утвержденному приказом Морского министра от 22 января 1873 года [6, 161].

Тогда же Инструментальные классы Придворной певческой капеллы начали осуществлять подготовку саксофонистов благодаря деятельности первого кларнетиста Придворного симфонического оркестра П. А. Аркадьева. С тех самых пор и начинается российская история саксофоновых тростей. Принцип изготовления их практически идентичен изготовлению таких же аксессуаров для кларнета, разница только в параметрах. Например, если французская кларнетовая трость размером 68 мм х 13 мм, то трость саксофона-сопрано – 60 мм х 15 мм, а саксофона-альта – 71 мм х 17 мм.

Учитывая, что традиционно большинство кларнетистов в XX веке свободно владели саксофоном (в отличие от саксофонистов, которые традиционно слабо или вовсе не владели игрой на кларнете – тому виной аппликатурные сложности кларнета, связанные с передуванием не на октаву, как у саксофона, а на дуодециму), для них не составляло большого труда изготовить трость как для кларнета, так и для саксофона.

Изготовление тростей – поистине творческая работа, в которой опыт в сочетании с интуицией приносит замечательные результаты и удовлетворение. Ведь каждая трость не похожа одна на другую, а умение создавать подобное разнообразие – воистину счастливый, хоть и многотрудный удел кларнетиста и саксофониста. Ведь качество тростей для музыкантов-духовиков (а для кларнетистов и саксофонистов в частности) было и остается одним из важнейших факторов уровня мастерства и культуры исполнителя, влияет на тембр, фразировку, динамику, технические возможности, а главное – позволяет шире и полноценнее раскрывать поистине безграничные возможности своего инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Дирекции Императорских театров. – СПб., 1892. – Вып. I. – Отд. I. – 97 с.
2. Майстренко А.В. Кларнет и саксофон в России: Учебное пособие– СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2020. – 3-е изд., стереотип. – 384 с.
3. Майстренко А.В. Особенности перехода на кларнеты системы Бёма в России / Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020, № 58. – С. 123–130.

4. Майстренко А.В. Профессор и кавалер Адольф Сакс // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М.В. Воротной; научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2017. – Вып. 8. – Ч. 2. – 258–271.
5. Майстренко А.В. Роль европейских музыкантов в формировании российской исполнительской школы игры на кларнете / Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020, № 55. – С. 47–54.
6. Майстренко А.В. Саксофон в эпоху тоталитаризма. Искусство и идеология / Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020, № 57. – С. 158–164.
7. F. Geoffrey Rendall The clarinet. Some notes upon its history and construction. 3d ed. rev. and with some additional material by Philip Bate. – London: Ernst Benn limited. – 1978. – 206p.

REFERENCES

1. Arhiv Direkcii Imperatorskih teatrov. – SPb., 1892. – Vyp. I. – Otd. I. – 97 p.
2. Majstrenko A.V. Klarnet i saksofon v Rossii: Uchebnoe posobie– SPb.: «Lan'», «Planeta muzyki», 2020. – 3-e izd., stereotip. – 384 p.
3. Majstrenko A.V. Osobennosti perehoda na klarnety sistemy Bjoma v Rossii / Universitetskij nauchnyj zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologija i iskusstvovedenie. – 2020, № 58. – Pp. 123–130.
4. Majstrenko A.V. Professor i kavaler Adol'f Saks // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sbornik nauchnyh trudov / Red.-sost. M.V. Vorotnoj; nauchn. red. R.G. Shitikova. – SPb.: SKIFIJa-PRINT, 2017. – Vyp. 8. – Ch. 2. – Pp. 258–271.
5. Majstrenko A.V. Rol' evropejskih muzykantov v formirovanii rossijskoj ispolnitel'skoj shkoly igry na klarnete / Universitetskij nauchnyj zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologija i iskusstvovedenie. – 2020, № 55. – Pp. 47–54.
6. Majstrenko A.V. Saksofon v jepohu totalitarizma. Iskusstvo i ideologija / Universitetskij nauchnyj zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arheologija i iskusstvovedenie. – 2020, № 57. – Pp. 158–164.
7. F. Geoffrey Rendall The clarinet. Some notes upon its history and construction. 3d ed. rev. and with some additional material by Philip Bate. – London: Ernst Benn limited. – 1978. – 206 p.

Бочкарева Екатерина Дмитриевна
кандидат педагогических наук,
заместитель ответственного секретаря постоянно действующей приемной комиссии
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: bochkareva.ed@mail.ru
Киселев Максим Александрович
студент
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Шайхутдинова Наталья Фердинатовна
ответственный секретарь постоянно действующей приемной комиссии
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: skarlett2484@mail.ru

Bochkareva Ekaterina D.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Deputy Executive Secretary of the Permanent Admissions Committee
Moscow State Institute of Culture
Kiselev Maksim A.
Student
Moscow State Institute of Culture
Shaikhutdinova Natalia F.
Executive Secretary of the permanent Admissions Committee
Moscow State Institute of Culture

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА ЗАНЯТИЯХ МУЗЫКОЙ В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ

Аннотация. В статье рассматривается патриотическое воспитание детей младшего школьного возраста на занятиях музыкой в Детских школах искусств. Основная сущность патриотического воспитания заключается в формировании системы нравственных ценностей и чувств, которые укрепляют связь школьника с национальной культурой и способствуют его духовному росту. Это включает любовь к семье, бережное отношение к природе, знание исторических событий и культурных традиций. Музыка, как универсальный язык эмоций, обладает уникальной способностью пробуждать патриотические чувства, формируя глубокую эмоциональную связь с Родиной.

Ключевые слова: патриотическое воспитание, дети, младший школьный возраст, занятия музыкой, детские школы искусств.

PATRIOTIC EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN MUSIC CLASSES AT CHILDREN'S ART SCHOOLS

Annotation. The article discusses the patriotic education of primary school children in music classes at Children's Art schools. The main essence of patriotic education is the formation of a system of moral values and feelings that strengthen the student's connection with the national culture and contribute to his spiritual growth. This includes love for family, respect for nature, knowledge of historical events and cultural traditions. Music, as a universal language of emotions, has a unique ability to awaken patriotic feelings, forming a deep emotional connection with the Motherland.

Keywords: patriotic education, children, primary school age, music lessons, children's art schools.

Согласно документу «Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года», важным направлением современного образования является формирование у молодёжи знаний и умений, соответствующих вызовам XXI века, а также приверженности традиционным нравственным ценностям, готовности к созидательной деятельности и защите Отечества. Президент Российской Федерации В.В. Путин отметил необходимость воспитания гармоничной личности и гражданина России – зрелой, ответственной личности, соединяющей любовь к Родине, национальную и этническую идентичность, уважение к культуре и традициям окружающих.

Понятие «патриотизм» часто фигурирует не только в научных трудах, но и в публичных выступлениях, статьях, предвыборных платформах политиков, деятелей культуры и искусства, что подтверждает широту его использования.

И.Е. Кравцов наиболее полно раскрывает суть термина: «Патриотизм – это любовь к своей Родине: к родной земле, языку, культуре, традициям, продуктам труда своего народа. Это безграничная преданность стране и готовность защищать её независимость»[14]. В этом определении акцент сделан на сочетании духовной привязанности к своей стране и ответственности за её благополучие. Подобный подход раскрывает патриотизм не только как чувство, но и как действие, направленное на сохранение и развитие национальных ценностей. А.С. Макаренко отмечал, что патриотизм проявляется не только в героических поступках, но и в привязанности к семье, любви к родным и предкам. В его трудах подчёркивается важность связи между национальными и личностными ценностями, формирующимися в семье.

Особую значимость в изучении вопросов патриотического воспитания придают труды В.А. Сухомлинского. Он считал, что школа должна готовить детей к труду для общества, видя в этом основу патриотической деятельности. Педагогическая деятельность, направленная на воспитание гражданина, служит двигателем формирования личности. Мы разделяем мнение Сухомлинского о том, что любовь к Родине основывается на образах, связанных с родным краем, языком и культурой, формируя чувство гордости за свою страну. Этот подход подчёркивает значимость культурной идентичности, начиная с детства, когда ребёнок впервые осознаёт ценность своей Родины.

И.Ф. Харламов рассматривает патриотизм как совокупность нравственных качеств и поведения, включая любовь к природе, активный труд, сохранение традиций, уважение к истории и культуре своей страны. По его мнению, патриотизм выражается в стремлении защищать свою Родину, в дружбе народов, в уважении других культур и обычаев, а также в сотрудничестве с ними[15]. Он также указывает на важность практического воплощения патриотизма через конкретные действия, такие как сохранение природных ресурсов, участие в общественной жизни и укрепление связей между разными культурами.

Т.Н. Мальковская определяет патриотизм как нравственное качество, включающее любовь к Отечеству, готовность к его защите и приверженность народной культуре. Она отмечает, что это чувство неразрывно связано с интернационализмом, а также с гражданской гордостью и честью[16]. В её работах подчёркивается, что патриотизм включает уважение к традициям и культуре как своего народа, так и других народов, способствуя созданию гармоничного общества.

«Первые уроки патриотизма ребёнок получает в семье. Родители передают ему своё восприятие жизни: любовь к природе, к народной песне, к людям, которые делают жизнь лучше и интереснее. На долгие годы дети запоминают свои прогулки с родителями в

[14] Кравцов И. Е. Патриотизм: сущность и проявления. М.: Наука, 2004. С. 19.
[15] Харламов И.Ф. Педагогика. – М.: Гардарики, 1999. – С. 85.
[16] Мальковская Т.Н. Воспитание социальной активности старших школьников. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1973. – С. 22.

ближайший лес, в поле, на озеро, полные ярких впечатлений и переживаний. Такие прогулки зажигают в душе ребёнка первую искру большой любви к родной природе. Семейные праздничные вечера, шествие со взрослыми на праздничный салют вызывают у детей светлые чувства, которые остаются на всю жизнь»[17].

Практическая реализация патриотического воспитания в детских школах искусств начинается с тщательного выбора репертуара. Педагог отбирает произведения, способные вызвать у школьника эмоциональный отклик и ассоциации с Родиной. Важную роль здесь играют народные песни, такие как «Калинка» или «Катюша», которые исполняются хором, создавая у детей ощущение коллективного единства.

Помимо народных произведений, в занятия включаются отрывки из произведений классической музыки русских композиторов, например, Глинки, Чайковского и Прокофьева. Такие музыкальные фрагменты исполняются на инструментальных уроках или используются для вокальной подготовки.

Современные патриотические песни, такие как «День Победы» или «С чего начинается Родина», также занимают значимое место в репертуаре. Их исполнение помогает школьникам осознать преемственность традиций и актуальность патриотических ценностей в сегодняшнем дне. Каждое произведение предваряется беседой, в которой педагог объясняет исторический контекст музыки, её культурную и эмоциональную значимость. Это позволяет учащимся глубже понять роль музыки в формировании национального самосознания.

Важным элементом методики является организация коллективных мероприятий, способствующих развитию патриотических чувств. Музыкально-патриотические часы занимают ключевое место в занятиях. Во время этих мероприятий дети исполняют хором песни на темы любви к Родине, такие как «Славься» или «День Победы». Такое исполнение объединяет детей, укрепляет чувство сплочённости и формирует эмоциональную связь с музыкальными произведениями.

Тематические проекты играют важную роль в практическом освоении патриотической тематики. Например, в рамках проекта «Моя малая Родина» школьники создают музыкальные композиции, вдохновлённые их впечатлениями о родном городе или деревне. Во время работы над проектом учащиеся разрабатывают мини-концерты, записывают видеоролики или дополняют музыкальные номера собственными рисунками, что помогает выразить их личное восприятие Родины.

Формирование патриотических качеств младшего школьника идёт через знакомство с историей Отечества. Учащиеся разучивают исторические, военные произведения, пьесы о Родине, о героях Отечества, знакомятся с произведениями композиторов классиков, отражающих различные исторические события родного Отечества («Катюша»,» «Священная война», «В землянке», «Тёмная ночь»,Л.Книппер «Полюшко- поле», Д.Кабалевский « Наш край», М.Глинка «Славься»).

Изучая эти произведения, школьники узнают о подвигах советского народа, героизме, о смелости, храбрости, любви к Родине, о переживаниях, о мыслях, чувствах народа и приходят к мысли, что Родина у человека одна и её надо любить. Очень важно раскрыть перед школьниками взаимосвязь между музыкальным наследием прошлого и современной музыкой, научить понимать истинные ценности.

Совместная коллективная деятельность школьников при игре в ансамбле, оркестре создаёт общее эмоциональное переживание, они оказывают помощь друг другу при выполнении задания, сострадают, переживают неудачи и радуются успеху, становятся терпимее, добрее, справедливее в оценке своих действий и поступков.

[17] Патриотическое воспитание детей в семье. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://mamadona.ru/articles/patrioticheskoe_vospitanie_detei_v_seme/ (дата обращения 12.03.2025).

Безусловно, школа помогает раскрытию наилучших сторон личности школьника посредством музыки, но это будет более эффективным при поддержке родителей, если в доме ученика царит дух любви и уважения к музыке. Есть несколько эффективных форм работы с учеником и его родителями: это приглашение родителей в школу для беседы, посещение семей своих учеников, совместные концерты учащихся и родителей, лекции, лекции-концерты, выезды на конкурсы, совместные походы в музеи, на выставки, на природу, родительские собрания. Только совместно с семьёй педагог может привить школьникам любовь к музыке.

Театрализованные постановки, в которых музыка выступает центральным элементом, также имеют большое значение. В ходе таких представлений школьники исполняют песни, сопровождая их танцами, хороводами или игрой на детских музыкальных инструментах. Эти мероприятия способствуют более глубокому пониманию культурного наследия и формируют чувство гордости за традиции своей страны.

Интеграция музыкального обучения с экскурсиями и внеклассными мероприятиями является важным элементом патриотического воспитания в детских школах искусств. Экскурсии к памятным местам, включая мемориалы, музеи истории или культурные центры, помогают учащимся установить связь между историей своей страны и её музыкальным наследием. Нередко такие мероприятия сопровождаются исполнением музыкальных произведений в значимых исторических местах, что усиливает эмоциональное восприятие и формирует уважение к прошлому.

В рамках занятий школьники работают над созданием собственных музыкальных проектов, посвящённых родному краю. Под руководством педагога они записывают аудио- и видеопрезентации, исполняя песни о Родине и сопровождая их рассказами о природных и исторических достопримечательностях своего региона. Такие проекты обычно представляются на школьных праздниках или конкурсах, что позволяет учащимся ощутить значимость своего вклада в сохранение культурных традиций и осознать важность своих усилий.

Важную роль в патриотическом воспитании играют тематические викторины и конкурсы. В их программу входят вопросы о знаменитых композиторах, народных песнях и исторических событиях, связанных с музыкальным искусством. Участие в подобных мероприятиях способствует развитию у обучающихся интереса к изучению истории своей страны и формирует у них уважительное отношение к её культурным традициям и наследию.

Индивидуальная работа с учащимися занимает особое место в патриотическом воспитании в детских школах искусств. Каждый школьник обладает уникальными способностями и интересами, поэтому педагог находит подход к каждому, подбирая задания, соответствующие его уровню и потребностям. Индивидуальные занятия направлены на развитие личного творческого потенциала, что способствует более глубокому осознанию патриотических тем.

На таких уроках школьники осваивают произведения, которые они могут исполнять самостоятельно. Например, учащийся может разучить патриотическую песню или инструментальную пьесу, а затем представить её на школьном концерте или конкурсе. Это помогает не только развить музыкальные навыки, но и укрепить уверенность в своих силах, почувствовать личную ответственность за передачу патриотического посыла через музыку.

Кроме того, педагоги активно поощряют творческие инициативы учащихся, такие как сочинение собственных музыкальных композиций или стихов на тему любви к Родине. Результаты этой работы представляются на тематических вечерах, конкурсах и выставках. Индивидуальная работа формирует у детей осознание своей роли в сохранении и развитии

культурных традиций, а также помогает им развивать эмоциональную связь с историей и культурой своей страны.

Современные технологии находят активное применение в патриотическом воспитании, помогая сделать занятия более увлекательными и информативными. В детских школах искусств преподаватели используют мультимедийные материалы, такие как презентации с изображениями памятников истории и культуры, документальные фильмы о значимых событиях и визуализации, сопровождающие музыкальные произведения. Например, разбор песен военных лет можно дополнить демонстрацией архивных фотографий или видео, что усиливает эмоциональный отклик учащихся.

Практика создания мультимедийных проектов включает участие школьников в записи музыкальных композиций с последующим монтажом видеороликов. Эти работы, посвящённые родному краю или историческим событиям, могут демонстрироваться на школьных мероприятиях или публиковаться в интернете. Такая деятельность помогает учащимся ощутить значимость своего вклада и увидеть результат работы в общественном пространстве.

Оценка проводится и на основе творческих результатов школьников. Это могут быть музыкальные выступления, проекты, видеоролики или рисунки, выполненные в рамках занятий. Уровень их художественного и эмоционального исполнения становится важным показателем успеха педагогической работы.

Итогом оценки становится педагогический совет, на котором обсуждаются достижения и сложности, выявленные в процессе работы. На основе этого разрабатываются рекомендации по дальнейшему совершенствованию методики, включению новых форм и подходов в занятия. Такой системный подход позволяет сделать патриотическое воспитание более глубоким и эффективным.

Проведённое исследование и анализ практического опыта патриотического воспитания через музыкальную педагогическую деятельность позволили выявить значимость и многообразие методов формирования у младших школьников любви к Родине, уважения к её культуре и истории. Обращение к трудам Н.А. Бердяева, В.С. Соловьёва, А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинского и других авторов показало, что патриотизм рассматривается как ключевой аспект духовно-нравственного воспитания, сочетающий глубокую привязанность к родной земле, её культуре и народу с готовностью к активной гражданской позиции.

Основная сущность патриотического воспитания заключается в формировании системы нравственных ценностей и чувств, которые укрепляют связь школьника с национальной культурой и способствуют его духовному росту. Это включает любовь к семье, бережное отношение к природе, знание исторических событий и культурных традиций. Музыка, как универсальный язык эмоций, обладает уникальной способностью пробуждать патриотические чувства, формируя глубокую эмоциональную связь с Родиной.

Практическая реализация патриотического воспитания через музыку включает проведение музыкально-патриотических часов, концертной деятельности, участия в театрализованных постановках, разработке музыкальных проектов и индивидуальных занятий. Эти формы работы помогают школьникам не только овладеть музыкальными навыками, но и проникнуться духом культурного наследия, осознать ценность исторической преемственности и национальных традиций.

Важной составляющей является взаимодействие с родителями и местным сообществом, использование современных технологий, а также внедрение народной музыки в образовательный процесс. Проведение викторин, экскурсий, конкурсов и мастер-классов расширяет возможности воспитания, делая его более насыщенным и эффективным.

Музыкальные образы, вызванные на таких мероприятиях, остаются в памяти учащихся и способствуют формированию у них чувства гордости за свою страну.

Таким образом, музыкальная педагогика не только формирует у школьников уважение к Родине, но и раскрывает их творческий потенциал, делая воспитательный процесс увлекательным и значимым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева, Е.Д. Деятельностный подход к совершенствованию педагогического сопровождения процесса воспитания исторической памяти учащейся молодёжи в учреждениях культуры / Е.Д. Бочкарева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 1(69). – С. 188-193.
2. Бочкарева, Е.Д. Педагогические условия воспитания исторической памяти у молодежи в учреждениях культуры / Е.Д. Бочкарева // Гуманитарное пространство. – 2015. – Т. 4, № 5. – С. 658-666.
3. Бочкарева, Е.Д. Воспитание исторической памяти личности как фундаментальная основа сохранения культурного кода России / Е.Д. Бочкарева // Гуманитарное пространство. – 2024. – Т. 13, № 2. – С. 88-95. – DOI 10.24412/2226-0773-2024-13-2-88-95.
4. Кравцов И.Е. Патриотизм: сущность и проявления. - М.: Наука, 2004. - 256 с.
5. Мальковская Т.Н. Воспитание социальной активности старших школьников. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1973. – 172 с.
6. Патриотическое воспитание детей в семье. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://mamadona.ru/articles/patrioticheskoe_vospitanie_detei_v_seme/ (дата обращения 12.03.2025).
7. Харламов И.Ф. Педагогика. – М.: Гардарики, 1999. – 520 с.

REFERENCES

1. Bochkareva, E.D. Deyatel'nostnyi podkhod k sovershenstvovaniyu pedagogicheskogo soprovozhdeniya protsessa vospitaniya istoricheskoi pamyati uchashcheisya molodezhi v uchrezhdeniyakh kul'tury / E. D. Bochkareva // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2016. – № 1(69). – Pp. 188-193.
2. Bochkareva, E.D. Pedagogicheskie usloviya vospitaniya istoricheskoi pamyati u molodezhi v uchrezhdeniyakh kul'tury / E. D. Bochkareva // Gumanitarnoe prostranstvo. – 2015. – T. 4, № 5. – Pp. 658-666.
3. Bochkareva, E.D. Vospitanie istoricheskoi pamyati lichnosti kak fundamental'naya osnova sokhraneniya kul'turnogo koda Rossii / E. D. Bochkareva // Gumanitarnoe prostranstvo. – 2024. – T. 13, № 2. – Pp. 88-95. – DOI 10.24412/2226-0773-2024-13-2-88-95.
4. Kravtsov I.E. Patriotizm: sushchnost' i proyavleniya. - M.: Nauka, 2004. - 256 p.
5. Mal'kovskaya T.N. Vospitanie sotsial'noi aktivnosti starshikh shkol'nikov. – L.: Izd-vo LGPI, 1973. – 172 p.
6. Patrioticheskoe vospitanie detei v sem'e. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: URL: https://mamadona.ru/articles/patrioticheskoe_vospitanie_detei_v_seme/ (data obrashcheniya 12.03.2025).
7. Kharlamov I.F. Pedagogika. – M.: Gardariki, 1999. – 520 p.

Ли Цунхуэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 444599372@qq.com

Li Conghui
Postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

ДОДЕКАФОНИЯ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В статье рассматривается применение додекафонии в фортепианных произведениях китайских композиторов, особенности интеграции техники в традиционные и современные музыкальные контексты. Статья направлена на расширение понимания роли додекафонии в китайской музыке и предлагает новые перспективы для анализа и интерпретации произведений, созданных в этой технике. Это исследование будет полезно как музыкантам и композиторам, так и исследователям, интересующимся взаимодействием культур и музыкальных традиций.

Ключевые слова: додекафония, двенадцатитоновая техника, фортепианные произведения, музыкальные традиции, восточная философия, инь и ян, пять элементов, культурный синтез, музыкальная интерпретация, музыкальный анализ.

DODECAPHONIA IN PIANO WORKS OF CHINESE COMPOSERS

Annotation. This article examines the use of dodecaphony in piano works by Chinese composers, exploring how this technique is integrated into traditional and contemporary musical contexts. The article aims to broaden the understanding of the role of dodecaphony in Chinese music and offers new perspectives for analysing and interpreting works composed in this technique. This study will be useful to musicians and composers as well as researchers interested in the interaction of cultures and musical traditions.

Keywords: dodecaphony, twelve-tone technique, piano works, musical traditions, Eastern philosophy, yin and yang, five elements, cultural synthesis, musical interpretation, musical analysis.

Додекафония, как революционная техника композиторского мышления, оказала значительное влияние на музыкальное искусство XX века, изменив представления о гармонии и мелодии. В то время как её корни уходят в европейскую музыкальную традицию, её применение и адаптация в творчестве китайских композиторов открывает новые горизонты для понимания и интерпретации этой сложной системы. В последние десятилетия, с развитием музыкальной культуры в Китае, многие композиторы начали экспериментировать с додекафоническими принципами, интегрируя их в свои фортепианные произведения.

Статья посвящена исследованию использования додекафонии в фортепианных композициях китайских композиторов, таких как Фан Сяомин, Чэнь Минчжи, Ло Чжунъюна и других. Цель статьи заключается в исследовании способов интеграции додекафонии в контексте китайской музыкальной традиции. Автор стремится проанализировать, как китайские композиторы адаптируют и трансформируют западноевропейскую авангардную технику, сохраняя при этом элементы национального

стиля. В рамках этого исследования будет рассмотрено, какие компромиссы и инновации возникают на стыке культур, а также как эти музыкальные эксперименты отражают современное состояние китайской музыки и её взаимодействие с мировыми тенденциями.

Додекафония — это техника музыкальной композиции, разновидность серийной техники, использующая серии из 12 соотнесенных между собой тонов. Метод был изобретен австрийским композитором А. Шёнбергом в начале 1920-х годов.

Додекафония возникла в результате кризиса традиционной тональной композиции в конце романтической эпохи. Она позволила достичь интонационного единства и логической связности музыкальной ткани без опоры на тональность. Несмотря на строгие правила, додекафония не является универсальным методом, в связи с чем многие композиторы XX века принципиально ее отвергали.

В 1980-х годах, на фоне реформ и политики открытости, все слои китайского общества столкнулись с необходимостью преодоления прежних ограничений и «освобождения своего разума» [3]. Это время стало значимым не только в социальном, но и в культурном контексте, что также отразилось на творческом мышлении в области современной музыки.

Китайские композиторы, работающие в традиционных техниках, начали активно исследовать и адаптировать современные западные методы, экспериментируя с фортепианной музыкой, которая наиболее полно отражала их творческие замыслы.

Одним из ярких примеров такого подхода является фортепианная сюита «Девять полей», созданная Фан Сяомином, известным композитором и научным руководителем в Синьхайской консерватории музыки [4].

«Девять полей» состоит из девяти фортепианных пьес под названиями «Xuan», «Zhu», «Change», «Yan», «Jun», «Yang», «Hao», «Cang» и «Yu», каждая из которых чрезвычайно глубока и изысканна, и представляет собой шедевр западной двенадцатитоновой техники в сочетании с традиционной китайской философией и традиционной музыкой для фортепиано. Рассмотрим использование додекафонии на примере «Xuan», «Zhu» и «Change» [5].

Темп «Xuan» составляет ларго, с четырьмя или более ударами в такте и девятью тактами, а интенсивность варьируется от ppp до mp. Плавная мелодия в основном исполняется левой рукой, создавая нижний голос, в то время как область высокого голоса переплетается с аккордами, образуя длинный устойчивый тон. В использовании додекафонии последовательность, применяемая в «Xuan», включает [P-0] и [P-11]. При этом [P-0] в основном представлен в плавной басовой партии, чередующейся с широкими и узкими интервалами, что помогает избежать тональности и создает «динамическое» плетение. С точки зрения структуры продольной гармонии, правый аккорд основан на двух четырехступенчатых перекрывающихся интервалах с национальными особенностями, что также согласуется со структурными характеристиками китайской народной музыки.

«Xuan» обладает уникальным музыкальным темпераментом, подчеркивающим внутреннее напряжение. При исполнении необходимо акцентировать контраст между различными областями звучания высоких аккордов и басовой мелодии, а также влияние мелодии и непрерывных аккордов. В начале произведения непрерывный тон «A» варьируется от разреженного до плотного, от дальнего до близкого, а скачок в диапазоне также повышает уровень музыки. Композитор стремится создать «эфирный» стиль исполнения, аналогичный игре на гуцине. В конце музыка затихает и медленно исчезает, что создает эффект пост-противоречия.

Темп «Zhu» - ларгетто, с восемью или шестью ударами в такте и восемью тактами, а интенсивность варьируется от pp до mf. Музыка тяготеет к полифоническому написанию, начинаясь с баса левой руки, а правая рука вступает сразу после шестнадцатой ноты, что

придает плавность. В применении додекафонии используются последовательности [P-10][P-1] и [I-5][I-6], которые формируют две фразы. Основное применение — это иерархический метод написания, при котором части не расположены в шахматном порядке друг относительно друга. В мелодии наблюдается больше повторений омофонов или октав, что значительно увеличивает динамичность музыки; во второй части октава правой руки поднимается, а рисунок левой руки опускается. Интенсивность также возрастает, достигая высшей точки, и, наконец, следующие строки завершаются, что также намекает на симфоническую структуру.

«Zhu» представляет собой произведение, состоящее всего из восьми тактов. Это двенадцатитоновое мелодическое произведение, в котором для создания всей композиции используются только четыре последовательности. Многослойная техника и полифоническая структура являются ключевыми характеристиками всей пьесы, усиливающими плавность мелодии и повышающими слышимость музыки. Переход от утонченности к утолщению и прогрессивная последовательность придают музыке динамичность и мотивацию. С точки зрения гармонии, использование октав создает тихий и пустой характерный интервал, который придает музыке теплый темперамент.

«Change» - фортепианное произведение с национальными особенностями и изменчивой индивидуальностью, а также самое длинное произведение в фортепианной сюите «Девять полей». Его игривый, скачущий и выразительный исполнительский эффект демонстрирует богатые, зрелые и изменчивые мотивы композитора. В этом произведении очевидно, что композитор пытается исследовать сочетание современных западных композиторских техник и традиционной китайской музыки. Например, тип ритма левой руки использует ритм гонга китайской народной перкуссии (также отраженный в седьмом «Нао»). Этот ритмический тип сочетается со слабым тритоном правой руки, заставляя музыку течь. Он основан на красоте художественной концепции восточной музыки.

«Шицзи Цзян Цай Фуронг» Ло Чжунъюна, «Восемь фортепианных этюдов» Чэнь Минчжи — все эти произведения созданы с использованием додекафонии. В зависимости от различных текстур прототипа последовательности в этих работах для анализа могут применяться различные методы, что позволяет рассматривать музыку с разных точек зрения [6].

1. Последовательность включает как пентатонные (пятиступенные), так и диатонические (семиступенные) сегменты, при этом основные тоны этих фрагментов разделены тритоном. Основой диатонического (семиступенного) элемента серии часто служит другой пентатонный звукоряд, где основной тон находится на расстоянии малой секунды от начального тона первого пентатонного звукоряда, использованного в данной последовательности, рис. 1.

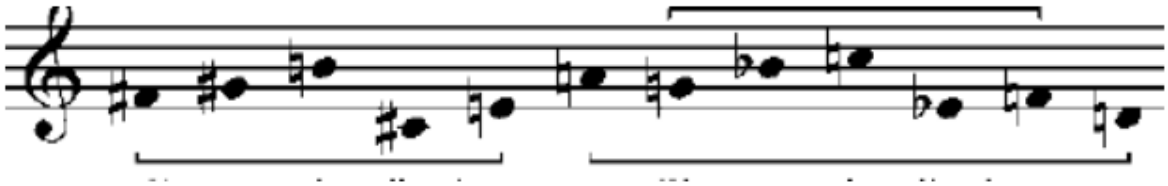


Рис. 1. Ло Чжунъюн. Серия песни «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки»

Представленная последовательность разделяется на две части различной длины. Первая часть основана на пентатонном звукоряде, начинающемся с ноты «e»: e-fis-gis-h-cis. Вторая часть формируется на диатоническом звукоряде, начинающемся с ноты «b»: b-c-d-es-f-g-a. Таким образом, основные тоны этих двух сегментов располагаются на расстоянии тритона друг от друга — e и b. Диатонический фрагмент также включает пентатонный

звукоряд, начинающийся с ноты «es»: es-f-g-b-c, где основные тоны двух пентатонных ладов находятся на интервале малой секунды — e и es.

2. Во втором случае данная последовательность может быть разбита на три пентатонных тетрахорда, основные тоны которых разделены большими терциями: e-fis-a-h, c-d-f-g, as-b-des-es.

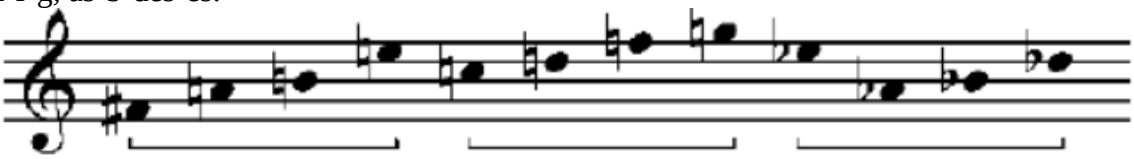


Рис. 2. Ло Чжунъюн. Серия Второго струнного квартета. Первая часть

Ло создает последовательности, которые включают три разных пентатонных трихорда и один, не относящийся к пентатонике. В следующем примере третий трихорд в данной последовательности состоит из полутонов e-f.

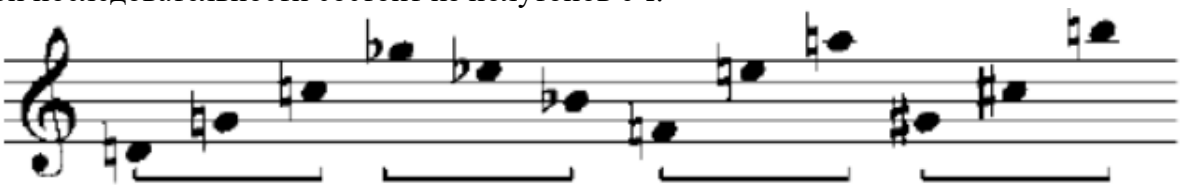


Рис. 3. Ло Чжунжнъюн. Серия Сонатины для фортепиано №3. III часть

3. В третьем варианте данная серия может быть разбита на два пентатонных сегмента, основные ноты которых разделены либо полутоном, либо тритоном. Когда главные ноты пятиступенных сегментов отделены полутоновым интервалом (который может быть как восходящим, так и нисходящим, например, H-B или H-C), двенадцатитоновая серия чаще всего завершается чистой квинтой или чистой квартой, рис.4.

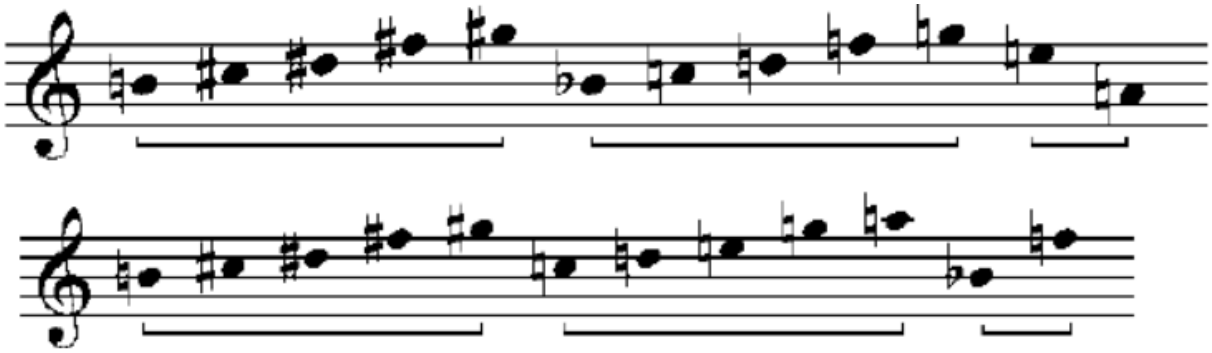


Рис. 4. Ло Чжунжнъюн. Варианты строения серии

Когда ключевые ноты пентатонных сегментов разделены тритоном (к примеру, H-F), завершение серии происходит через переход на тритон, что соответствует увеличенной кварте или уменьшенной квинте.

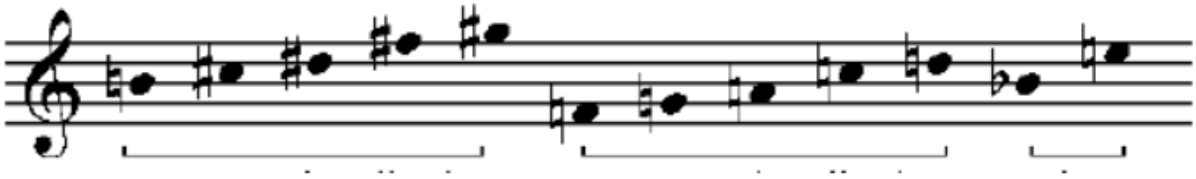


Рис. 5. Ло Чжунжнъюн. Варианты строения серии

Первый ключевой пентатонный фрагмент может быть преобразован тремя способами: путем транспозиции на секунду вверх, на секунду вниз или на тритон. Подход к работе с серией, состоящей из двух пентатонных сегментов, начал развиваться в творчестве Ло Чжуннъюна в 1980-х годах. К середине 1990-х годов композитор создал таблицу, которая включала более ста различных способов деления двенадцатитоновой серии на пентатонные трихорды и тетрахорды.

Как рациональная композиционная техника, додекафония позволяет сделать звуковой материал музыки более насыщенным и выразительным, а также обрабатывать и передавать различные эмоции с помощью разнообразных техник. Это требует от композитора глубокого размышления при разработке и использовании прототипа последовательности. С аналитической точки зрения, если не удастся определить правильный прототип последовательности при анализе додекафонии, это может вызвать трудности в дальнейшем анализе. Прототип последовательности, как важный звуковой элемент, играет ключевую роль в выражении музыки и анализе ее структуры. Таким образом, правильный анализ прототипа последовательности крайне необходим.

Таким образом, анализ фортепианных произведений китайских композиторов показывает, как композиторы применяет симметричные структуры, чередование широких и узких интервалов, а также сочетание горизонтальной и вертикальной двенадцатитоновой организации для создания уникального музыкального языка, сочетающего восточную философию и западные композиционные приемы.

В музыкальных произведениях с додекафонией, когда прототип представлен в виде горизонтального утверждения, можно непосредственно определить, что первая двенадцатитоновая последовательность является прототипом, а другие двенадцатитоновые последовательности, появляющиеся в произведении, могут быть сравнены и проверены.

Если прототип последовательности представлен в виде горизонтального изложения нескольких частей, его необходимо проанализировать, опираясь на примеры спектра. Если последовательность исполняется в нескольких частях в форме перекрестия, то тона в разных частях должны быть расположены в порядке их появления. Если последовательность представлена как группа тонов, то также необходимо упорядочить тона в соответствии с их появлением. Важно проанализировать порядок групп тонов и отсортировать их, чтобы получить прототип последовательности.

Когда прототип двенадцатитоновой музыкальной последовательности представлен в виде вертикального утверждения или комбинированного вертикально-горизонтального утверждения, необходимо проверить, обладает ли впервые появляющийся двенадцатитоновый звук характеристиками прототипа. В частности, следует выяснить, формирует ли он ретроградные отражения с другими двенадцатитоновыми последовательностями или группами. На этой основе можно вычислить последовательность из двенадцатитоновой последовательности в горизонтальном изложении, чтобы получить исходную форму последовательности.

При анализе прототипа двенадцатитоновой последовательности важно четко выявить взаимосвязь между тоном и интонацией в различных последовательностях. Это откроет новые горизонты для изучения додекафонии и требует проведения тщательного и рационального анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жерносенко И. А., Цзяюй Л. Древняя китайская философия и формирование современного китайского фортепианного искусства //Философия и культура. – 2024. – №. 1. – С. 64-80.
2. Тимофеев М. С., Чжу Ф. Культура и время перемен //Культура и время перемен. Учредители: Краснодарский государственный институт культуры. – №. 1.
3. Chen Dan.Национальные традиции в современной фортепианной музыке - Анализ и интерпретация «Девяти полей» Фан Сяомина [J]. Музыкальные исследования, 2012, (05).
4. Фан Сяоминь. Краткое обсуждение техники двенадцати тонов [J]. Юэфу Синьшэн. Журнал Шэньянской консерватории музыки, 1986, (02).
5. Фан Сяоминь.Метод составления из пяти элементов [M]. Чанша: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2010.
6. Цзиньпэн Я. Новая волна в китайской музыкальной культуре //Вестник Академии Русского балета им. АЯ Вагановой. – 2023. – №. 3. – С. 135-146.
7. Чжао Цзинь.Тембровая интерпретация фортепианных произведений Фан Сяомина «Цзюйе» и «Реликвия звуков природы» [J]. Журнал Синхайской музыкальной консерватории, 2016, (02).
8. Чжэн Ингли. Учебное пособие по написанию музыкальной последовательности [M]. Шанхайское музыкальное издательство, 2013. С. 14-15.

REFERENCES

1. Zhernosenko I. A., Czjajuj L. Drevnjaja kitajskaja filosofija i formirovanie sovremennogo kitajskogo fortepiannogo iskusstva //Filosofija i kul'tura. – 2024. – №. 1. – Pp. 64-80.
2. Timofeev M. S., Chzhu F. Kul'tura i vremja peremen //Kul'tura i vremja peremen. Uchrediteli: Krasnodarskij gosudarstvennyj institut kul'tury. – №. 1.
3. Chen Dan.Nacional'nye tradicii v sovremennoj fortepiannoj muzyke - Analiz i interpretacija «Devjati polej» Fan Sjaomina [J]. Muzykal'nye issledovanija, 2012, (05).
4. Fan Sjaomin'. Kratkoe obsuzhdenie tehniki dvenadcati tonov [J]. Jujefu Sin'shjen. Zhurnal Shjen'janskoj konservatorii muzyki, 1986, (02).
5. Fan Sjaomin'.Metod sostavlenija iz pjati jelementov [M]. Chansha: Hunan'skoe izdatel'stvo literatury i iskusstva, 2010.
6. Czin'pjen Ja. Novaja volna v kitajskoj muzykal'noj kul'ture //Vestnik Akademii Russkogo baleta im. AJa Vaganovoj. – 2023. – №. 3. – Pp. 135-146.
7. Chzhao Czin'.Tembrovaja interpretacija fortepiannyh proizvedenij Fan Sjaomina «Czjuje» i «Relikvija zvukov prirody» [J]. Zhurnal Sinhajskoj muzykal'noj konservatorii, 2016, (02)
8. Chzhjen Ingli. Uchebnoe posobie po napisaniju muzykal'noj posledovatel'nosti [M]. Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2013. Pp. 14-15.

Ван Цзе
аспирант
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М.И.Глинки»
e-mail: wjie0728@gmail.com

Wang Jie
Postgraduate student
Nizhny Novgorod State Conservatory
named after M.I. Glinka

«СТРАНА УЛЫБОК»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕТТЫ В КИТАЕ

Аннотация. Оперетта «Страна улыбок», несомненно, имела большой успех и до сих пор исполняется во многих странах, став одним из шедевров, создающий образ восточной страны, который был признан зрителями как в плане создания сюжета, так и в характере музыки. Существует множество произведений, изображающих экзотику, но особенность этой оперетты в том, что в ней показан настоящий Китай. Персонажи и сюжетная линия во многом соответствуют реальности Китая, что, безусловно, является изюминкой этой оперетты. Оперетта идёт и в азиатских странах. В статье рассматриваются способы, с помощью которых это произведение смогло выделиться среди своих европейских аналогов, изображая реальный мир Китая. Азиатские певцы вносят свои коррективы в интерпретации китайских персонажей и европейских представлений о Востоке.

Ключевые слова：оперетта, экзотика, реальность, образ Китая, тенор.

THE OPERETTA “LAND OF SMILES,” A WESTERN PRODUCTION DEPICTING THE REAL CHINA

Annotation. The operetta “the land of smiles” was undoubtedly a great success and is still performed in many countries, becoming one of the masterpieces conveying the image of oriental countries, which was recognized by the audience both in terms of plot creation and melody writing.There are many works depicting exoticism, but the peculiarity of this opera is that it shows the real China. The characters and storyline are very much in line with the history of China, which is definitely the highlight of this production. This paper examines the unique ways in which this work was able to stand out among its peers by portraying real and distant countries, as well as choosing two Asian singers to interpret Chinese characters and examining how they portrayed the Orient.

Keywords：opretta, exotic, reality, image China, tenor.

Франц Легар - один из представителей золотого века европейской оперетты начала XX века, чьи произведения известны своими прекрасными мелодиями, романтическими сюжетами и уникальным взглядом на пересечение восточной и западной культур. Созданная в 1929 году оперетта «Страна улыбок» («Das Land des Lächelns») - его поздний шедевр, адаптированный из более раннего произведения «Жёлтая кофта» («Die gelbe Jacke»), повествующего о любовной трагедии между австрийским графом и принцессой династии Цин. Новое произведение не только продолжает увлечение Легара «экзотикой», но и становится памятником в истории оперетты с ее тонким изображением эмоций и сложными темами культурного конфликта.

С момента своей премьеры в Берлине в 1929 году «Страна улыбок» всегда активно выступала на международной оперной сцене. До Второй мировой войны она была популярна в Европе благодаря образному представлению восточных культур; после войны ее переосмыслили в связи с гуманитарной тематикой; а после 1970-х годов, с ростом кросс-культурных исследований, «ориенталистская» перспектива оперы вызвала споры, но также дала толчок к появлению более инновационных адаптаций. Например, в 2015 году дрезденская Опера Земпера представила минималистскую версию, деконструирующую культурные символы с помощью ромбовидных зеркальных инсталляций и черно-белых коллажных костюмов, отображая фрагментацию идентичности через геометрическую абстракцию, а версия Зальцбургского фестиваля 2019 года превратила восточные руны в текучие цифровые метафоры с помощью цифровой проекции в реальном времени и встроенных изображений колониальной истории, прямо указывая на ориенталистский нарратив о праве собственности.

Работа Легара над «Страной улыбок» характеризуется идеальным единством музыкальной партитуры и сюжетной линии: вся опера написана в сочетании китайской пентатоники и западных ладов, и связь эта очень тесная. Проявление этой особенности – в начале увертюры, оживленная танцевальная мелодия, нежный вальс, за которым следует смена на «maestoso», что говорит о том, что вот-вот начнется необычная история. Китайские и западные вариации в тонально тесной связи, образ Лизы и Су-Чонга также развернут. Эта трагическая интерпретация столкновения культур делает «Страна улыбок» произведением философской глубины, выходящим за рамки развлекательной традиционной оперетты.

Характеристика принца из Китая в драме, несомненно, очень важна. Это лучший выбор для азиата, чтобы изобразить восточное лицо.

В 2001 году версия «Страна улыбок» была представлена на фестивале Lakeshore (Seefestspiele mörbisch, ранее известном как seespiele mörbisch)[18], с большим количеством китайских элементов в хореографии, сильным контрастом между Востоком и Западом и очень удачной характеристикой актеров, что вызвало одобрение зрителей.

Для этой версии на главную роль был выбран корейский тенор Чой Сан Хо (Санхо Чой), Он учился в Германии и пел в нескольких операх: Тамино в «Волшебной флейте», Френдо в «Так поступают все», Альфреда в «Травиате» и т.д.

Герой «Страны улыбок впервые появляется в опере ближе к концу увертюры, с длинными заплетенными волосами, в китайской одежде и китайской шляпе династии Цин, глядя в сторону героини, Лизы, которая уже впечатлена китайской одеждой, особенно мужскими заплетенными волосами и шляпами с перьями.

Певец Чой Сан Хо обладает мягким тембром и известен своими блестящим исполнениям корейских художественных песен. Первая ария Су-Чонга – «Immer nur lächeln» («Улыбка навсегда»), в которой Су-Чонг в одиночестве в своей комнате выражает свою любовь к Лизе, но внутренне разрывается между тем, стоит ли ее выражать, или скрыть. Эта ария идеально соответствует вокальному характеру певца: нежная, деликатная, вызывающая слёзы на глазах. В отличие от предыдущего появления графа Поттенштейна[19], его выражение чувств более тонкое. В сочетании с использованием композитором пентатонических тонов в этом произведении и таким восточным обликом, образ Су-Чонга закрепился в сознании зрителей.

[18] Ежегодный фестиваль оперетты на берегу озера Меербиш, Австрия
[19] Поклонник Лизы.

Когда Лиза выходит, он дарит ей китайский цветок белого лотоса в качестве поздравительного подарка, в отличие от традиционного букета, подаренного остальными. Затем Лиза также пьет с ним чай в соответствии с традиционной китайской культурой в связи с его приездом. В этой части есть деталь, которая еще больше показывает характер Су-Чонга: Лиза опускается на колени с чайным подносом в руках, и Су-Чонг также преклоняет колени вместе с ней, но вначале он берет в руки коврик и опускается на него, в отличие от поведения Лизы. Это китайские манеры.

Чаепитие – один из ритуалов наиболее полно отражающих китайскую культуру. Лиза умело заварила и выпила чай. Её реплики основаны на западных мотивах, используя традиционное бельканто, игривым, живым голосом, а Су-Чонг поёт в рамках пентатонической гаммы, более мягким, монотонным голосом, выражая свою благодарность в тонкой, деликатной, джентльменской манере.

Когда Лиза возвращается за Су-Чонгом в Китай, он постепенно отбрасывает свое смирение и становится хозяином, призывая Лизу попытаться принять чужеродность, когда она пугается ее.

В арии «Ты - всё в моем сердце» («Dein ist mein ganzes Herz») певец не преминул добавить несколько глиссандо к отдельным нотам. В отличие от традиционных европейско-американских глиссандо, глиссандо Чой Сан Хо затягивается дольше и медленнее, так, как поется китайская народная песня. При пении на согласные Чой Сан Хо выговаривает слова решительно, обрывая каждое слово, как будто говорит по-китайски, без мягкой связности.

В оперетте изображен Китай времен династии Цин,[20] —времени, когда Китай был еще отсталым, и существовали правила, которые было трудно понять, но которым нужно было подчиняться. Один из важных эпизодов происходит между Су-Чонгом и его дядей: дядя говорит ему, что он должен жениться на трех женах и четырех наложницах, и что он никогда не примут Лизу, потому что она иностранка, а в Китае нет прецедента, чтобы жениться на иностранке в качестве жены. Су-Чонг пытается отказаться, но он также знает, что ему придётся смириться. Вся музыка, сопровождающая эту сцену, написана почти исключительно в ключе пентатонической гаммы и обладает тоскливой атмосферой.

Когда Су-Чонг ссорится с Лизой, то прямо отбрасывает свой образ джентльмена, указывает на Лизу пальцем, как хозяин. Он обвиняет ее, а затем отворачивается, закончив говорить. Узнав, что Лиза пытается сбежать, Су-Чонг хватает ее за запястье, валит на землю и приказывает кому-то запереть девушку. Это обращение с Лизой сильно отличается от манеры принца, создаваемого в европейских постановках. Но в Китае того времени, благодаря положению, Су-Чонга никто бы не упрекнул его за такой поступок.

Несмотря на то, что в итоге он отпустил Лизу, его властный и безжалостный образ был передан реалистически, что, безусловно, является большим успехом для актера. Чон Сан Хо успешно сыграл роль Су-Чонга и оставил сильное впечатление у зрителей.

История постановки «Страна улыбок» в Китае отражает всю сложность культурного обмена между Востоком и Западом. После образования нового Китая из-за идеологических разногласий оперета на некоторое время исчезла из поля зрения публики. Только после реформ и открытияя границ Китая произведения Легара вернулись на китайскую сцену, наряду с таким классическим произведением, как «Веселая вдова», но к «Стране улыбок» редко обращались из-за споров вокруг «ориентализма».

Переломный момент наступил в XXI веке. В постановке 2018 года «Страна улыбок» в Шанхайской оперном театр принца Су-Чонга сыграл самый известный в Китае певец Ши Ицзе, который сетовал, что «обычно мы играем иностранцев, редко - китайцев, а в классических операх только Су-Чонг создан для китайцев занимает центральное место для тенора».

[20] Китай XVII-XX веков, последняя феодальная династия в истории страны.

Помимо экзотической романтики, в этой оперетте есть нечто особенное: в обычной оперетте преобладают комедии, почти всегда счастливые и забавные, а эта – самая грустная, не такая уж и счастливая, меланхоличная и с горьким окончанием.

«Страна улыбок» впервые ставилась в материковом Китае в сценической версии режиссера Джобе Кайла, он добавил в нее множество китайских элементов. Например, открывающая увертюра построена как игра театра теней, сцены, хореография и костюмы королевского дома во втором и третьем актах имеют восточный колорит, а в танцевальные движения принцессы Мэй, младшей сестры Су-Чонга, специально добавлены элементы китайского придворного танца, что создает иллюзию просмотра «драмы династии Цин». Фильм, снятый по оперетте (режиссёр Джобе Кайл[21]) также является прекрасным примером «театра династии Цин».

В новой версии «Страны улыбок» используется традиционное искусство теневой куклы, дополненное технологическими элементами, что сильнее раскрывает основную тему и ценности театрального произведения, чем предыдущая версия, которая открывалась традиционным представлением героя и героини. Будучи народной культурой с характерными китайскими особенностями, теневая кукла способна произвести глубокое впечатление на зрителей разных эпох.

В оперетте также больше деталей, отражающих культурные различия. Например, китайские чашки, которые появляются в первом акте, в отличие от теннисных ракеток, которые появляются во втором акте, также являются метафорами, отражающими тот факт, что любовь между Лизой и Су-Чонгом сдерживается культурными различиями. Кроме того, использование костюмов династии Цин и краски для лица, а также халатов, пальто, характерных аксессуаров для волос маньчжурских женщин и популярных нарядов с рукавами, отражающих аристократический статус героев, не только позволило актёрам получить больше пространства для актёрской свободы, но и дало зрителям сильное ощущение китайского стиля.

Использование китайских элементов в оперетте – это не только исправление недостатков изображения Китая в произведении. С точки зрения театрального творчества изменения не являются радикальными, но это и не преувеличение в использовании китайских элементов, а стремление к балансу между культурой и искусством.

Что касается пения, то Ши Ицзэ имеет свой собственный уникальный взгляд на характер Су-Чонга как китайца: он считает, что Су-Чонг – единственный персонаж, которого можно назвать настоящим принцем исторического Китая..

В арии «Dein ist mein ganzes Herz», в отличие от корейского певца исполнение наполнено страстью, яркое и сильное. Эта интерпретация сочетается со статусом героя того времени: принцу не нужно думать о том, чего он хочет, ему дана власть, и, несмотря на то, что Лиза иностранка, он готов оставить весь мир позади и признаться

[21] Генеральный директор Большого дворца искусств, Будапешт

ей в любви. Комментарий Ши Ицзе: «Люди в «Стране улыбок» всегда и над всем смеются, даже если у них внутри много боли, они не показывают её другим, а вызывают у них улыбку. Я люблю эту лёгкую оперу и питаю к ней глубокую привязанность». По мнению Ши Ицзэ, «Страна улыбок» содержит некоторые европейские рассуждения о Востоке начала XX века, но в основе своей это истинно китайская философская история, сценарий и музыка, а сам Су-Чонг – очень конфуцианская и традиционная мужская фигура сдержанная, интроспективная, чьи эмоции не так легко раскрыть.

И отзыв из журнала «Beijing Music Weekly» сообщал: «Шанхайская публика отдавала предпочтение Ши Ицзэ, и, судя по реакции зала, казалось, что все с нетерпением ждали знаменитой арии «Ты – всё в моём сердце». Взрывы аплодисментов не прекращались, вокал и эмоции Ши Ицзэ наполнили образ китайского принца трогательным теплом и беспомощным отчаянием. Ши Ицзэ исполнил арию нежным голосом и с чувством» [1].

Столетняя история гастролей «Страны улыбок» – это как миниатюрная история глобального культурного обмена. Представление «восточной улыбки» на ранней западной сцене, основанное на любопытстве, обнажило неравенство сил колониальной эпохи: в то время как современная китайская практика адаптации подчёркивает пробуждение культурной субъективности – через деконструкцию и воссоздание, западная классика превращается в средство самовыражения. Средство самовыражения через деконструкцию и воссоздание.

Оперетта «Страна улыбок» до сих пор идёт в мировых театрах, и её успех не случаен, ведь действительно во многих деталях она была создана художниками, глубоко изучившими фон и характер персонажей оперетты. Также заслуга певцов в том, что они смогли представить публике это произведение так, чтобы оно более непосредственно передавало глубокий смысл, заложенный в нём.

Оперетта «Страна улыбок» напоминает нам о том, что ценность искусства заключается не только в сохранении традиций, но и в его способности вдохновлять на творческие встречи между цивилизациями. Возможно, настоящая «Страна улыбок» никогда не существует в географических границах, а рождается из взаимопонимания и сопереживания, преодолевая предрассудки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Чэн, «Страна улыбок» - музыкальный обзор // Beijing Music Weekly, 2022.
2. Лю Вэй Ди, Исследование художественных особенностей и эмоциональной выразительности в немецкая оперы «Страна улыбок» // Цзилиньский колледж искусств, 2018.
3. Сунь Чэн. Нестареющая и тонкая восточная улыбка - новая версия оперы «Страна улыбок» в 2022 году // Китайский академический журнал Электронное издательство. Шанхайский нормальный университет, 2022. С. 41-44
4. Ху Ханда. Аналитическое исследование певческой версии теноровой арии «Dein ist mein ganzes Herz» // China Academic Journal Electronic Press. Цзянсуский нормальный университет, 2018. С. 18-36
5. Чэнь Яньфан, Чжань Шихуа, Руководство по фонетике пения на итальянском, французском, немецком и английском языках // Издательство Сямэньского университета, 2000.8
6. Чжоу Лань, Чи Шунгун. Рассуждения о художественном использовании китайских элементов из оперетты «Страна Улыбок» // Исследования по китайскому театральному искусству, 2022. №12. С. 78-79
7. Ши Ицзе. Рассказывая китайские истории на западном музыкальном языке - представление легкой оперы «Страна улыбок» принца Су-Чонг // Китайский

академический журнал Электронное издательство. Народная музыка. Хунаньский нормальный университет, 2022. С. 36-40.

REFERENCES

1. Li Cheng, The Land of Smiles is a musical review // Beijing Music Weekly, 2022.
2. Liu Wei Di, Research on the artistic features and emotional expression in the German opera “Land of Smiles” // Jilin College of Arts, 2018.
3. Sun Cheng. Timeless and delicate oriental smile - a new version of the opera “Land of Smiles” in 2022 // Chinese Academic Journal Electronic Publishing. Shanghai Normal University, 2022. Pp. 41-44
4. Hu Handa. Analytical study of the singing version of the tenor aria “Dein ist mein ganzes Herz” // China Academic Journal Electronic Press. Jiangsu Normal University, 2018. Pp. 18-36.
5. Chen Yanfang, Zhan Shihua, Manual of phonetics of singing in Italian, French, German and English // Xiamen University Press, 2000.8
6. Zhou Lan, Chi Shungong. Discourse on the artistic use of Chinese elements from the operetta “Land of Smiles” // Studies on Chinese theater art, 2022. №12. Pp. 78-79
7. Shi Yijie. Telling Chinese stories in Western musical language - a performance of light opera “Land of Smiles” by Prince Su-Chong // Chinese Academic Journal Electronic Publishing. Folk music. Hunan Normal University, 2022. Pp. 36-40.

Похлебаева Майя Байзетовна
доцент, профессор кафедры дизайна костюма
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: 2s_m@mail.ru
Кочеткова Светлана Юрьевна
кандидат экономических наук, доцент,
доцент кафедры дизайна костюма
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: svetlana-kochetkova@yandex.ru
Акопьян Вартан Сергеевич
старший преподаватель кафедры дизайна костюма,
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: arshac@mail.ru

Pokhlebaeva Maya B.
Associate Professor, Professor of the Costume Design Department
Kuban State University
Kochetkova Svetlana Yu.
Candidate of Economic Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor of the Costume Design Department
Kuban State University
Akopyan Vartan S.
Senior Lecturer of the Costume Design Department,
Kuban State University

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО (ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДЫ И ЦИФРОВЫЕ ФОРМЫ)

Аннотация. Актуальность данного исследования обусловлена тем фактором, что трансформация традиционных методов в современном искусстве представляет собой интересный и многогранный процесс, который охватывает различные аспекты художественного творчества. Отметим, что влияние современных технологий на изобразительное искусство характеризуется тем, что современные художники часто комбинируют традиционные техники, такие как живопись, графика, скульптура, с возможностями современных цифровых технологий. Это создает новые формы выражения и позволяет расширить границы художественного языка. **Цель исследования** – изучить влияние современных технологий на изобразительное искусство. **Объект исследования** – традиционные методы и цифровые формы влияния современных технологий на изобразительное искусство. **Методы исследования:** синтез и анализ, дедукция и индукция, конкретизация и абстрагирование, обзор литературы, наблюдение, сравнительный анализ. **Научная новизна исследования.** В процессе написания настоящей статьи, было установлено, что современные Цифровые технологии оказывают значительное влияние на изобразительное искусство, как в контексте традиционных методов, так и в отношении цифровых форм. Процесс цифровизации оказывает влияние на общее восприятие искусства целевой аудитории, делая его не только доступным, но и интерактивным.

Ключевые слова: искусство, изобразительное искусство, развитие искусства, новые технологии, цифровизация, инновационные технологии, традиционные методы, цифровые формы.

INFLUENCE OF MODERN TECHNOLOGIES ON FINE ARTS (TRADITIONAL METHODS AND DIGITAL FORMS)

Abstract. The relevance of this study is due to the fact that the transformation of traditional methods in contemporary art is an interesting and multifaceted process that covers various aspects of artistic creativity. It should be noted that the influence of modern technologies on fine arts is characterized by the fact that modern artists often combine traditional techniques, such as painting, graphics, sculpture, with the capabilities of modern digital technologies. This creates new forms of expression and allows us to expand the boundaries of artistic language. The purpose of the study is to study the influence of modern technologies on fine arts. The object of the study is traditional methods and digital forms of the influence of modern technologies on fine arts. Research methods: synthesis and analysis, deduction and induction, concretization and abstraction, literature review, observation, comparative analysis. Scientific novelty of the study. In the process of writing this article, it was found that modern Digital technologies have a significant impact on fine art, both in the context of traditional methods and in relation to digital forms. The process of digitalization affects the general perception of art by the target audience, making it not only accessible but also interactive.

Keywords: art, fine art, art development, new technologies, digitalization, innovative technologies, traditional methods, digital forms.

Введение

В настоящее время во все сферы жизнедеятельности человека проникает Цифровизация. Так же этот процесс не обошел стороной изобразительное искусство. Влияние современных технологий на изобразительное искусство является весьма значительным. Технологические инновации, которые в настоящее время используются современными художниками и иными деятелями культуры и искусства, не только изменили способы создания и распространения искусства, но и повлияли на его восприятие как положительным, так и отрицательным способом.

Так же стоит отметить, что современные Цифровые технологии, которые используются в отечественном и зарубежном изобразительном искусстве, открывают новые горизонты для творчества. Отечественные и зарубежные художники, использующие современные Цифровые технологии, могут нести меньше затрат на материалы (краски, холсты, карандаши, бумагу и т.д.), по сравнению с тем периодом, когда средства Цифровизации еще не так активно проникли в сферу художественного искусства.

К примеру, современные программы, которые используют в своем творчестве художники и дизайнеры-оформители, помогают создавать фоны, анимации, элементы художественного сопровождения, баннеры, анимации и т.д. Данные инструменты позволяют экспериментировать с цветами, текстурами и формами без использования традиционных материалов. Это позволяет существенно экономить материалы и время. Что положительно сказывается на удешевлении конечного продукта, что так же немаловажно в условиях рыночной экономики.

Материалы и методы исследования

Исследование влияния современных технологий на изобразительное искусство, которое производится в рамках настоящей статьи, требует применения различных методов научного исследования. Ниже представлены основные методы, которые были использованы при написании данной статьи: синтез и анализ, дедукция и индукция, конкретизация и абстрагирование, обзор литературы, наблюдение, сравнительный анализ.

Результаты и обсуждение

Традиционные методы изобразительного искусства охватывают множество техник и подходов, которые использовались отечественными и зарубежными художниками на

протяжении многих веков и являлись эффективными инструментами для творчества в свое время, когда от художников не требовалась массовость работ, сокращение издержек и работа по предоставленному проекту. Методы которые применялись до наступления эпохи Цифровизации, основываются на использовании классических материалов и инструментов, таких как: масляная живопись, акварель, карандашный рисунок и т.д. [7, с. 115]

Стоит отметить, что такой вид творчества практикуется и сегодня, но это уровень творчества скорее любителя, чем профессионала, который зарабатывает на том, что занимается художественным искусством. Подобные картины (с применением классических методов) пишутся в единичном экземпляре и стоят весьма внушительных денег. Так как требуют от художника использования всего набора материалов, а так же больших трудовых и временных затрат.

В настоящее время художники, осуществляющие коммерческую и иную деятельность, не представляют своей работы без использования средств и технологий, которые привнесла в данную профессию Цифровизация. [8, с. 163]

Разумеется, традиционные методы изобразительного искусства продолжают оставаться актуальными и востребованными, несмотря на появление цифровых технологий. Данные методы предоставляют современным художникам уникальные возможности для самовыражения и создания шедевров в штучном экземпляре именно тогда, когда это требуется. К примеру для единичного заказчика, или при проведении реставрационных работ.

Но в рамках настоящей статьи, мы будем рассматривать именно те особенности, которые привнесла Цифровизация в процесс творчества, в процесс работы, а так же в процесс продвижения собственных услуг на рынке.

В современном мире труд художника в значительной степени облегчен, уже нет необходимости использовать масла и холсты, можно делать свою работу на мониторе компьютера, а уже в дальнейшем, получив необходимый эксиз, оформить работу маслом. [1, с. 1193]

Часто бывает, что у художника наступает творческий кризис, или апатия, к нему не приходит вдохновение. В таком случае, на помощь приходят средства, которые могут помочь художнику и направить его идейное вдохновение в нужное русло.

Современные художники и дизайнеры, используют не только возможности помощи в создании какого либо контента, но и полностью возможности систем генерации, которые генерируют тот контент, который требуется художникам при реализации того или иного проекта. Художники так же используют средства интерактивности, что позволяет им добиться большего вовлечения зрителей. Немаловажным фактором является возможность использования социальных сетей, форумов, блогов, платформ видео-контекта для популяризации собственной деятельности и привлечения внимания целевой аудитории к собственным проектам. [4]

Наибольший же успех в создании и популяризации собственного контента в сфере искусства, имеют те художники, которые используют комбинацию из традиционных методов и тех методов, которые предоставляются современными технологиями Цифровизации.

Рассмотрим в виде таблицы технологические инновации, которые не только изменили способы создания и распространения художественного искусства, но и повлияли на его восприятие и интерпретацию.

Таблица 1. Ключевые аспекты создания и распространения художественного искусства

Ключевой аспект создания и распространения художественного искусства	Возможности использования современных технологий	
Новые средства и инструменты	Использование в творчестве Цифровых технологий: Программы для цифрового рисования, 3D-моделирования и анимации, такие как Adobe Photoshop, Corel Painter и Blender, предоставляют художникам новые возможности для творчества. Эти инструменты позволяют экспериментировать с цветами, текстурами и формами без ограничений традиционных материалов.	Использование возможностей генерации контента: Художники используют алгоритмы и программирование для создания произведений искусства, что открывает новые горизонты в выражении идей и концепций. Но существует определенный нюанс, так как генеративное искусство ставит вопросы о традиционных понятиях авторства и оригинальности и еще не до конца данный аспект урегулирован на законодательном уровне.
Интерактивность и вовлеченность зрителей	Интерактивные инсталляции: Современные технологии позволяют создавать работы, в которых зрители могут взаимодействовать с искусством. Это меняет роль зрителя с пассивного наблюдателя на активного участника, что создает новые уровни вовлеченности и опыта.	Виртуальная и дополненная реальность: Эти технологии позволяют создавать погружающие художественные опыты, которые могут вызывать сильные эмоциональные реакции и новые способы восприятия искусства.
Распространение и доступность	Социальные сети и онлайн-платформы: Художники могут делиться своими работами через платформы, такие как Яндекс-дзен, ВК, Яндекс-видео, хостинг Ютуб и другие, что обеспечивает мгновенный доступ к широкой аудитории. Это способствует демократизации искусства и дает возможность новым художникам находить своих зрителей.	Виртуальные выставки: Пандемия COVID-19 ускорила переход к виртуальным выставкам, что позволило музеям и галереям продолжать свою деятельность и делать искусство доступным для людей по всему миру.

Сохранение и реставрация	Цифровая реставрация: Современные технологии позволяют восстанавливать и сохранять произведения искусства с использованием методов цифровой обработки изображений, что особенно важно для объектов, подверженных разрушению.	Цифровые архивы: Создание цифровых архивов произведений искусства и их историй позволяет сохранять культурное наследие и облегчает доступ к нему для исследователей и широкой аудитории.
Критика и исследование технологий	Социальные и культурные комментарии: Некоторые художники используют технологии для создания работ, которые критикуют или исследуют влияние технологий на общество. Это может включать в себя темы, связанные с потреблением, приватностью, зависимостью от технологий и другими актуальными вопросами.	Изучение новых форм искусства: Современные технологии способствовали возникновению новых жанров, таких как цифровое искусство, NFT (невзаимозаменяемые токены) и арт-игры, что расширяет представление о том, что такое искусство.
Гибридизация методов	Смешанные техники: Многие художники комбинируют традиционные и цифровые методы, создавая уникальные произведения, которые обладают как физическим, так и цифровым присутствием. Это позволяет объединять лучшие качества обоих подходов.	Возможности предоставляемые гибридизацией используемых методов: Художники, использующие современные технологии, могут создавать уникальные и актуальные работы. При использовании гибридных методов, художник может раскрыть себя в том направлении, в котором ранее еще не занимался творчеством.

Таким образом, в рамках промежуточного итога, нужно отметить, что современные технологические инновации предоставляют художникам возможность выполнять свою работу с использованием различных цифровых помощников и популяризировать собственное творчество посредством Интернет-блогов, социальных сетей, платформ видеоконтента.

Кроме того, некоторые художники используют современные цифровые платформы маркетплейсов, такие Wildberries, OZON, Avito, для реализации собственных картин и иных произведений искусства.

В современном мире Цифровые формы изобразительного искусства активно развиваются и представляют собой разнообразные направления и практики, которые используют художники как вспомогательный инструмент для создания художественных произведений. Ниже рассмотрим несколько ключевых аспектов и направлений развития современного цифрового искусства и оформим результат в виде таблицы [5, с. 18]

Таблица 2. Ключевые аспекты и направления развития современного цифрового искусства

Ключевые аспекты и направления развития современного цифрового искусства	Возможности использования современных технологий		
Цифровая живопись и графика	Современные художники используют графические планшеты и программное обеспечение для создания живописи и иллюстраций.	Художники могут работать с различными стилями и техниками, имитируя традиционные методы, такие как акварель, масло или пастель;	Цифровая иллюстрация активно используется художниками в книгах, комиксах, анимации и дизайне. Она позволяет быстро вносить изменения и создавать сложные композиции.
3D-моделирование и анимация: [10, с. 14]	Художники создают трехмерные объекты с помощью программ, Adobe Photoshop, Corel Draw, Blender, ZBrush, Autodesk Maya. Эти объекты могут быть использованы в анимации, играх или даже напечатаны на 3D-принтере.	Используемая в настоящее время при разработке сложных объектов Цифровая анимация, позволяет создавать движения и визуальные.	Эффекты, которые предоставляет технология 3D-моделирование и анимации, может использоваться в кино, видеоиграх и интерактивных инсталляциях.
Цифровая фотография и манипуляция изображениями	Использование цифровых камер и программ для обработки изображений (например, Adobe Photoshop) позволяет фотографам создавать и редактировать фотографии, добавляя специальные эффекты и изменяя композицию;	Цифровые технологии позволяют манипулировать изображениями, создавая новые визуальные нарративы и концепции.	Эффекты, которые предоставляет технология цифровой фотографии и манипуляции изображениями может использоваться при создании коллажей.
Интерактивное искусство	Произведения искусства современных	Данные технологии могут включать	Технологии интерактивного искусства

	художников, требуют активного участия зрителей.	использование сенсоров, проекций и других технологий для создания динамичного арт объекта или иллюстрации.	позволяют зрителям взаимодействовать с искусством в новом формате, создавая арт объекты, погружающие зрителя в художественный опыт автора.
Генеративное искусство: [2, с. 27]	Художники используют алгоритмы и программирование для создания визуальных произведений.	Это направление ставит вопросы о традиционных понятиях авторства и оригинальности.	Программы, которые генерируют визуальные работы на основе заданных параметров, могут создавать уникальные и неожиданные результаты.
Цифровая графика и дизайн	Создание визуальных решений для печатной и цифровой продукции (плакаты, упаковка, веб-дизайн и т.д.) с использованием программ, таких как Adobe Illustrator и CorelDRAW.	Разработка шрифтов и работа с текстом в цифровом формате, что позволяет создавать уникальные визуальные решения.	Цифровая графика и дизайн в настоящее время являются наиболее востребованной сферой для применения таланта художника.
NFT (невзаимозаменяемые токены) [6]	В современном мире, NFT позволяют художникам продавать свои цифровые произведения как уникальные токены.	Обеспечение оригинальности и защиты авторских прав.	Данная технология открывает новые возможности для монетизации цифрового искусства.

Таким образом, в ходе исследования было установлено, что влияние современных технологий на изобразительное искусство достаточно велико и продолжает усиливаться с каждым днем. То что было сложно себе представить еще 5 лет назад, сегодня уже активно используется художниками и дизайнерами в своей работе. Благодаря развитию цифровых технологий, художники имеют возможность открывают новые горизонты собственного творчества, экспериментировать с формами, материалами, а так же методами и формами взаимодействия с аудиторией и клиентами.

Отметим, что сегодняшнее общество подвергается существенному трансформационному воздействию цифровых технологий, оказывая значительное влияние

на художественное творчество. Рост технологических достижений акцентирует вопросы относительно эволюции искусства и происходящих уже сейчас изменениях в художественной теории. В контексте проведенного автором настоящей статьи исследования, становится понятной фундаментальной необходимостью выявление причинно-следственных связей между воздействием цифровых технологий и эстетическими парадигмами, существующими в области искусства. При этом растет внимание к проблематике цифровой трансформации в современном искусстве. Развитие и прогресс технологических решений, таких как виртуальная реальность, искусственный интеллект и визуализация данных, ставят перед художественным сообществом вызов в плане адаптации к новым формам творчества и восприятию искусства. [9, с. 285]

Выводы

В заключение необходимо отметить, что влияние современных цифровых технологий на развитие художественного искусства достаточно велико и продолжает усиливаться. Современные цифровые технологии трансформируют изобразительное искусство, открывая новые горизонты для применения цифровых технологий в следующих направлениях: генерация художественных идеи, подготовке творческого проекта, реализации творческого проекта, привлечения целевой аудитории, привлечение клиентов, коммерциализация творчества художника.

Адаптация современных технологий к применению в изобразительное искусстве, способствуют появлению современных форматов художественного выражения. По мнению автора настоящей статьи, данные виды искусства будут не только востребованными, но и актуальны в социуме на современном и последующих этапах развития (гибридные формы).

Рассмотренные в рамках настоящей статьи формы творчества и комбинации традиционного художественного творчества и возможностей Цифровизации, формируют уникальное пространство для новых экспериментов, а также для самовыражения, делая данный вид искусства не только доступным и открытым, но и более интерактивным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акишина, Е. М. Современное цифровое искусство как фактор творческого развития личности / Е. М. Акишина, Е. Н. Пирязева // Образовательное пространство в информационную эпоху - 2019: Сборник научных трудов. Материалы Международной научно-практической конференции, Москва, 04–06 июня 2019 года / Под редакцией С.В. Ивановой. – Москва: Институт стратегии развития образования Российской академии образования, 2019. – С. 1187-1198.
2. Будагян, Р. Р. Цифровизация в пространстве медиаискусства (на примере компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и цифровой живописи) / Р. Р. Будагян // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 1(11). – С. 22-29.
3. Буткевич, Н. В. Сайнс-арт технологии в современном искусстве / Н. В. Буткевич, А. О. Шмотьева // Синтез искусств в проектировании среды: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Омск, 22–23 июня 2020 года / Редколлегия: Л.Н. Козлова (отв. ред.) [и др.]. – Омск: Омский государственный технический университет, 2020. – С. 22-31.
4. Жумагулова, Ф.М. Влияние технологий на развитие современного искусства // Universum: филология и искусствоведение. 2023. URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/ (дата обращения: 24.05.2024).
5. Корыгин, А. И. Влияние цифровизации изобразительного искусства на процесс подготовки учителей изобразительного искусства / А. И. Корыгин // Sustainable development forum - 2023: Сборник статей III Международной научно-практической

конференции, Петрозаводск, 27 июня 2023 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2023. – С. 15-22.
6. Катханова Юлия Федоровна, Корыгин Артем Игоревич ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ИСКУССТВО // Преподаватель XXI век. 2024. №2-1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tsifrovyh-tehnologiy-na-iskusstvo (дата обращения: 19.02.2025).
7. Левицкая, И. А. Информационные процессы цифровизации культуры и цифровая трансформация отраслей экономики и социальной сферы / И. А. Левицкая // Современные технологии в мировом научном пространстве: методы, модели, прогнозы. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2021. – С. 111-126.
8. Мелешко, К.А. Влияние цифровых технологий на искусство и художников // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. № 5–3 (56). – С. 162–164.
9. Новиков, А. Н. Развитие традиционных и появление новых художественных стилей под влиянием компьютерной графики / А. Н. Новиков, А. В. Фирсов, Л. Б. Каршакова // Вестник славянских культур. – 2021. – № 60. – С. 282-297.
10. Соловьева, О.М. Цифровое искусство и современные коммуникационные технологии // Умная цифровая экономика. 2022. Т. 2. № 1. С. 12–17.

REFERENCES

1. Akishina, E. M. Sovremennoe cifrovoe iskusstvo kak faktor tvorcheskogo razvitija lichnosti / E. M. Akishina, E. N. Pirjazeva // Obrazovatel'noe prostranstvo v informacionnuju jepohu - 2019: Sbornik nauchnyh trudov. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Moskva, 04–06 ijunja 2019 goda / Pod redakciej S.V. Ivanovoj. – Moskva: Institut strategii razvitija obrazovanija Rossijskoj akademii obrazovanija, 2019. – Pp. 1187-1198.
2. Budagjan, R. R. Cifrovizacija v prostranstve mediaiskusstva (na primere komp'juternogo iskusstva, net-arta, cifrovoj fotografii i cifrovoj zhivopisi) / R. R. Budagjan // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznanija. – 2021. – № 1(11). – Pp. 22-29.
3. Butkevich, N. V. Sajns-art tehnologii v sovremennom iskusstve / N. V. Butkevich, A. O. Shmot'eva // Sintez iskusstv v proektirovanii sredy: Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Omsk, 22–23 ijunja 2020 goda / Redkollegija: L.N. Kozlova (otv. red.) [i dr.]. – Omsk: Omskij gosudarstvennyj tehnicheskij universitet, 2020. – Pp. 22-31.
4. Zhumagulova, F.M. Vlijanie tehnologij na razvitie sovremennogo iskusstva // Universum: filologija i iskusstvovedenie. 2023. URL: https://7universum.com/ru/philology/archive/ (data obrashhenija: 24.05.2024).
5. Korygin, A. I. Vlijanie cifrovizacii izobrazitel'nogo iskusstva na process podgotovki uchitelej izobrazitel'nogo iskusstva / A. I. Korygin // Sustainable development forum - 2023: Sbornik statej III Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Petrozavodsk, 27 ijunja 2023 goda. – Petrozavodsk: Mezhdunarodnyj centr nauchnogo partnerstva «Novaja Nauka» (IP Ivanovskaja I.I.), 2023. – Pp. 15-22.
6. Kathanova Julija Fedorovna, Korygin Artem Igorevich VLIJaNIE CIFROVYH TEHNOLOGIJ NA ISKUSSTVO // Prepodavatel' HHI vek. 2024. №2-1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-tsifrovyh-tehnologiy-na-iskusstvo (data obrashhenija: 19.02.2025).
7. Levickaja, I. A. Informacionnye processy cifrovizacii kul'tury i cifrovaja transformacija otraslej jekonomiki i social'noj sfery / I. A. Levickaja // Sovremennye tehnologii v

mirovom nauchnom prostranstve: metody, modeli, prognozy. – Petrozavodsk: Mezhdunarodnyj centr nauchnogo partnerstva «Novaja Nauka», 2021. – S. 111-126.
8. Meleshko, K.A. Vlijanie cifrovyh tehnologij na iskusstvo i hudozhnikov // Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i estestvennyh nauk. 2021. № 5–3 (56). – Pp. 162–164.
9. Novikov, A. N. Razvitie tradicionnyh i pojavlenie novyh hudozhestvennyh stilej pod vlijaniem komp'juternoj grafiki / A. N. Novikov, A. V. Firsov, L. B. Karshakova // Vestnik slavjanskih kul'tur. – 2021. – № 60. – Pp. 282-297.
10. Solov'eva, O.M. Cifrovoe iskusstvo i sovremennye kommunikacionnye tehnologii // Umnaja cifrovaja jekonomika. 2022. T. 2. № 1. Pp. 12–17.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мозгот Валерий Георгиевич
доктор педагогических наук, профессор
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: artnauka2009@yandex.ru
Чай Ифаньцзы
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: chaiyifanzi@163.com

Mozgot Valery G.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Pedagogical University
Chai Yifanzi
Postgraduate
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Pedagogical University

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА П.И. ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КНР

Аннотация. В настоящей работе рассматривается комплексный подход к изучению оперного творчества П.И. Чайковского в контексте музыкального образования. Такой подход основывается на использовании мощного воспитательного потенциала музыки гениального русского композитора. В Китайской Народной Республике П.И. Чайковский является одним из самых популярных западных авторов. Как оперная, так и симфоническая музыка великого мастера оказывает огромное эмоциональное воздействие на слушателей и зрителей. Контекст данной статьи охватывает, прежде всего, музыкальное образование Китайской Народной Республики с целью лучшего знакомства студентов с творчеством одного из виднейших представителей западноевропейской музыки П.И. Чайковского.

Ключевые слова: комплексный подход, музыкальное образование, функции музыкального образования, оперное творчество П.И. Чайковского, студенты.

A COMPREHENSIVE APPROACH TO THE STUDY OF OPERA WORKS BY P.I.TCHAIKOVSKY IN THE CONTEXT OF MUSIC EDUCATION IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Annotation. This paper examines a comprehensive approach to studying the opera works of P.I. Tchaikovsky in the context of music education. This approach is based on the use of the powerful educational potential of the music of the brilliant Russian composer. In the People's

Republic of China, P.I. Tchaikovsky is one of the most popular Western authors. Both the opera and symphonic music of the great master have a huge emotional impact on listeners and viewers. The context of this article covers, first of all, music education in the People's Republic of China with the aim of better familiarizing students with the work of one of the most prominent representatives of Western European music, P.I. Tchaikovsky.

Keywords: integrated approach, music education, functions of music education, opera works by P.I. Tchaikovsky, students.

Включение комплексного методологического подхода в систему современного музыкального образования учитывает его главные гносеологические основы: определение сущности музыкального образования, противоречий и этапов, связанных с взаимодействием чувственного и рационального в психике слушателя и зрителя в процессе общения с музыкой. В данном контексте, согласно современным исследованиям [3; 5; 8; 12; 13], оперная и симфоническая музыка П.И. Чайковского в педагогическом процессе выполняет следующие основные функции: познавательную, эстетическую, духовно-нравственную, профессиональную. В специфике китайского образования педагоги выделяют, как правило, одну из данных функций для ее развития на разных предметах обучения, хотя познавательная функция, зачастую, доминирует. Использование музыки П.И. Чайковского на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам, на наш взгляд, гораздо более необходимо, чем музыки других русских и зарубежных композиторов, поскольку Чайковский был универсальным музыкантом, раскрывшим в своем творчестве несколько культурных пластов, объединившим их с собственными глубокими личностными переживаниями. Кроме того, в современной ситуации, когда прослушивание музыки стало общедоступным и повсеместным, музыка П.И. Чайковского звучит гораздо чаще, чем музыка большинства других композиторов, среди непрофессионального круга слушателей. Это подтверждается постановкой в 2010-х гг. опер – «Евгений Онегин» и «Пиковая Дама» [10], в том числе, силами китайских артистов, получившей широкий общественный резонанс.

Однако профессиональный гносеологический и педагогический подход к музыке П.И. Чайковского должен быть комплексным и состоять из элементов, которые обеспечили бы четкое исполнение функций, заявленных выше. Но прежде, обратимся к методическим основам музыкальной педагогики, чтобы использовать их в дальнейшей работе в музыкальном образовании КНР.

Целью музыкального образования, как общего, так и профессионального, является развитие у учащихся музыкальной культуры как части их общей духовной культуры [1, с.58]. В процессе профессионального образования музыкальная культура становится основой жизни человека и основой его основной деятельности, если он решает работать по профессии. Ни один музыкант не может состояться как настоящий профессионал своего дела без получения всех необходимых знаний и навыков по расшифровке и трактовке музыкального содержания; технические приемы исполнения на том или ином инструменте занимают важную, но лишь небольшую часть становления творческой личности. Именно этого понимания сегодня пока что не хватает в китайском образовании.

Процесс подготовки профессионального музыканта должен привить ему следующие умения и качества:

1. Умение воспринимать эмоции, зашифрованные в музыкальном звучании, и сопереживать им.

2. Умение различать и определять на слух стилевую и авторскую принадлежность любой звучащей музыки.

3. Обладание художественным вкусом, умение различать музыку по качеству и

отдавать предпочтение более качественным произведениям.

4. Понимание культурной связи музыки с повседневной жизнью, культурой и историей своей страны, культурой и историей человечества в целом.

5. Профессиональные навыки технически идеального исполнения, либо сочинения музыки, дирижирования, электронной обработки музыки, научного исследования и педагогики (в зависимости от специальности).

6. Умение использовать музыку в качестве метода педагогического, психологического и терапевтического воздействия, выбирая произведения, соответствующие той или иной ситуации.

7. Навык музыкального самообразования, постоянной адаптации всех других умений и навыков к развитию музыкальной ситуации в стране и в мире.

В рамках данных целей и задач музыка П.И. Чайковского в педагогическом процессе современного Китая может быть наиболее эффективно использована для первых четырех целей. Это обусловлено тем, что среди молодых людей любая классическая музыка является уже не такой актуальной, как в XIX или даже в XX веке; даже приходя в музыкальные учебные заведения, абитуриенты, как правило, незнакомы ни с музыкальными или авторскими стилями, ни с историей создания произведений, ни с мнением об этой музыке авторитетных исследователей. Приходя в музыкальное учебное заведение, студент, желающий заниматься музыкой, формирует свои стремления исключительно на звучании музыки, и в этом отношении музыка П.И. Чайковского, без сомнения, занимает одну из лидирующих позиций. Тем не менее, даже самообразование в области академической музыки, прежде всего, должно базироваться на знаниях, полученных в процессе обучения. Музыка П.И. Чайковского может и должна стать основой этого процесса; наиболее заметно увеличение ее присутствия необходимо на первых этапах обучения музыкально-теоретическим дисциплинам, именно благодаря своей популярности. Однако музыкальные примеры, используемые для гармонического анализа или анализа форм, чаще всего избираются из более легкой для научного исследования музыки венских классиков или композиторов раннего романтизма. Вместе с тем, для развития широких профессиональных навыков, не ограничивающихся схематическими аналитическими разборами, по большинству своему принципы упомянутых выше стилей, как показывает наша практика, не являются достаточными. Они могут познакомить студентов с музыкальными стандартами, но не всегда показывают им возможности композиторского гения, работающего над этими стандартами. Музыка же П.И. Чайковского, причем музыка в большей степени симфоническая и оперная, нежели фортепианная, гораздо более интересна, увлекательна и содержательна. Она может продемонстрировать студентам не только теоретические правила, но и творческий дух [11].

Четыре педагогические функции, о которых нами было заявлено ранее, играют неравноценную роль в развитии специалистов разных профилей. Познавательная функция более значима для подготовки музыковедов, композиторов и дирижеров; для этих специальностей профессиональные и культурные знания о музыке П.И. Чайковского являются одним из основных элементов профессии, по крайней мере, для российского музыкального образования. Эстетическая функция значима для обучающихся всех без исключения специальностей, но при этом исполнительские факультеты, каждый в зависимости от специальности, уделяет ей разное количество внимания, в зависимости от содержательных и фактурных возможностей того или иного инструмента; как показывают наши наблюдения наиболее эстетически образованными являются исполнители-скрипачи, виолончелисты и пианисты. Профессиональная составляющая музыки П.И. Чайковского как выдающегося симфониста и мелодиста, прежде всего, касается студентов вокальных и дирижерских факультетов. Что же касается духовно-нравственной составляющей, то она

уже зависит не столько от профессии, сколько от личных качеств того или иного студента. Но с точки зрения профессии педагога, настоящий специалист должен владеть всеми этими четырьмя качествами в равной мере.

Музыка П.И. Чайковского обладает значительным потенциалом в процессе формирования когнитивной сферы обучающегося (действие ***познавательной функции*** в педагогической деятельности**).** Особенно наглядно это протекает в процессе изучения студентом теоретических дисциплин. Изучение музыки великого мастера позволяет раскрыть широчайшие культурные сферы: мифологии, религии, литературы, поэзии, истории Европы и России. Так, постигая музыку Чайковского, студент должен получить все сопутствующие сведения для правильного понимания её содержания. Кроме того, педагог показывает, что содержание музыки зависит от конкретных исторических и бытовых условий тех лет и той местности, где и когда она была создана, что является уже более конкретной информацией, требующей обращения к профессиональным источникам. Поэтому изучение музыки П.И. Чайковского будет более продуктивным и более доступным с использованием самостоятельного поиска информации студентом, ведь композитор оставил нам огромное литературное наследие и переписку, в которых достаточно подробно раскрывает свои стремления и предпочтения. Наконец, третий важный познавательный компонент – это изучение редакций, концертов и постановок той или иной симфонии или оперы; это покажет студентам, что музыка Чайковского куда более популярна в мире, чем это можно себе представить, и, с большой долей вероятности, никогда не потеряет своей актуальности.

Все эти сведения педагог должен предоставить в той или иной форме студентам в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин, поскольку только таким образом возможно достижение цели преподавания, а именно воспитание всесторонне развитой личности музыканта. Методы, используемые педагогом, могут различаться, но, так или иначе, закончив обучение, студент любой специальности должен обладать всеми этими знаниями в рамках компетенций, присущих этим специальностям. А в процессе профессиональной деятельности эти знания должны постоянно пополняться. Но без знаний об историческом, моральном, философском контексте изучение музыки П.И. Чайковского – как и изучение любой музыки – будет бесполезным, особенно для китайской молодежи.

Именно поэтому для китайского музыкального образования роль познавательной функции в педагогической деятельности должна являться первоочередной, поскольку китайские студенты, сосредоточенные на технике исполнения или упражнениях по сольфеджио и гармонии, далеко не всегда понимают весь смысл того, ради чего необходимы эти упражнения. Если исполнительская трактовка музыкального произведения представляет собой сплав исполнительской техники, знаний и личного восприятия музыкального содержания, то музыковедческое исследование может и должно стать поиском новых знаний на основе уже имеющихся. Наши наблюдения показывают, что современные молодые музыковеды в Китае зачастую предпочитают сделать работу реферативного типа, с минимальным уровнем научной проблематики, либо же сосредоточены на описании каких-либо композиторских, исполнительских или педагогических практик. Во многом это зависит от менталитета, но все же гуманитарные науки, и в их числе музыковедение, в Китае сегодня развиты не настолько сильно, как в России – в отличие от технических наук. В основном в музыкальной науке Китая практикуется изучение традиционной китайской музыки, которая имеет очень долгую и богатую историю. Но изучение европейской музыки представлено весьма незначительно, прежде всего, потому, что пока еще очень немногие европейские композиторы широко известны в Китае. К счастью, П.И. Чайковский входит в их число так крепко, что даже приобрел народную китайскую транскрипцию имени, звучащую как «Пи Цай» (по

инициалам и первым буквам фамилии).

Музыка П.И. Чайковского оказывает мощное воспитательное воздействие на формирование личности будущего педагога. В этом как раз и проявляется роль ***эстетически-воспитательной функции*** в становлении личности музыканта любой специальности. Она связана с формированием адекватного музыкального восприятия (*термин В.В. Медушевского*), личностного отношения студента к прослушиваемой музыке, и в области оперного творчества тесно взаимосвязана с предыдущей, познавательной функцией. Известность музыки П.И. Чайковского может являться ключевым в педагогическом процессе, и потому она, по нашему мнению, должна иметь приоритет при знакомстве студентов с эстетикой и философией западной музыки. Через призму понимания стиля этого композитора, объединившего множество идей нескольких веков музыкальной истории, от полифонического барокко, до принципов оперной реформы Р. Вагнера и даже принципов популярной музыки XIX века, студентам Китая легче будет перейти и к эстетически-философской трактовке иных, более узких и целенаправленных авторских стилей.

Психология музыкального восприятия, музыкальная эстетика и музыкальная поэтика – одна из самых неоднозначных сфер изучения в музыковедческой науке, и в китайском музыковедении она почти никогда не затрагивалась. Эти темы напрямую пересекаются с философией и психологией, они требуют от педагога знаний, выходящих за рамки его профессиональных компетенций, и освоение их студентами представляет собой большие сложности. Только на музыковедческих факультетах эти научные проблемы подвергаются более глубокому рассмотрению, но большая часть материала отдается студенту на самостоятельную работу и самообразование, поскольку теория музыкального содержания даже в России еще оформлена не до конца, хотя в некоторых вузах преподаются курсы музыкальной эстетики и музыкальной психологии. В данном отношении особую ценность представляет труд Е.В. Назайкинского [7], посвященный психологии музыкального восприятия.

Поэтому первоначальной задачей педагога при использовании материала из музыки П.И. Чайковского на уроках является знакомство студентов с собственно эстетикой звучащей музыки, с развитием понимания у них красоты пения и игры на инструментах, и умения отделять прекрасное от безобразного. Произведения П.И. Чайковского в этом отношении могут послужить отличными примерами сочетания консонансов и диссонансов, эстетически верного восприятия тональных функций, семантики интонаций, аккордов и ладов[14]. Для китайских студентов подобные детали особенно важны, поскольку интонационное мышление китайского народа рассчитано на монодийную пентатоническую музыку, и восприятие аккордовых сочетаний у них затруднено. Еще большие сложности возникают в восприятии таких приемов, как фигурации, органный пункт, ладовая переменность, эмансипация диссонансов.

Глобальной целью эстетического воспитания, разумеется, является разработка слушательского опыта и прививание любви к классической музыке. Но к данной цели в России и Китае используются совершенно разные подходы, которые зависят от структурного уровня организации образовательного процесса. В России студент не может поступить в консерваторию, если уже не имеет достаточно глубокого знакомства с эстетикой музыки академической традиции. Но в Китае классическая европейская музыка для студента, поступающего на бакалавриат, остается малознакомой, хотя и интересующей его стороной искусства. При этом эстетическое воспитание содержит всего несколько разделов предмета «Эстетика музыки», и только в консерваториях; разумеется, для полного понимания европейской музыки этого недостаточно, и потому данная сфера должна быть увеличена в рамках изучения музыкально-теоретических дисциплин. А как уже было

показано, музыка П.И. Чайковского является весьма эффективной как репрезентант европейской музыкальной культуры.

Кроме того, воспитание эстетического восприятия должно быть дифференцированным, поскольку на протяжении истории европейской музыки (в отличие от китайской традиционной музыкальной философии) сменилось несколько эстетических категорий. Российские музыковеды говорят о чередовании «стилей эпох»; эта теория возникла в литературоведении, в работе В.Н. Перетца «Очерки по истории поэтического стиля в России» [9], и сегодня широко используется в рамках искусствоведения. Существование стиля определенной эпохи, как и стиля отдельного композитора, означает особую философско-эстетическую позицию, являющуюся основой избранного стиля: именно поэтому произведения стиля барокко отличаются от произведений стиля классицизма и стиля романтизма; это касается и оперного жанра. Соответственно, элементы музыкального языка и содержание являются двумя неразделимыми частями, характеризующими стиль и способ мышления той эпохи, в которую было создано произведение. На самом деле, только завершив курс всех теоретических дисциплин, студент сможет свободно расшифровывать и трактовать музыкальное содержание конкретного произведения; поэтому музыка П.И. Чайковского, как наиболее показательная в эстетическом и философском плане, должна присутствовать во всех изучаемых дисциплинах на всех этапах их изучения. На ее основе можно легко делать отсылки к множеству разных авторов и стилей.

Воспитание духовно-нравственных качеств будущего педагога (действие **духовно-нравственной функции)** представляет собой непростую проблему. Так если при воспитании эстетического вкуса студент должен научиться уважать и любить классическую европейскую музыку, то при воспитании нравственности сама музыка вполне способна направить студента на позитивные действия и мысли. В этом процессе включаются, прежде всего, средства воздействия музыки, которым посвятил свой труд В.В. Медушевский [6]. Всё создание музыкального произведения, все средства выразительности, которые в нем использованы, все тембры, специально отобранные композитором для оказания определенного воздействия на слушателя. Особенно это характерно для инструментальной музыки, поскольку она лишена вербальных средств воздействия. Л.С. Выготский в данном отношении утверждал: «Музыка не может прямо вложить нравственность в душу человека, но она способна непосредственно разбудить дремлющие в нем нравственные силы, возбуждая человеческие эмоции… человек становится более отзывчивым на различные эмоции-смыслы, и это опыт позволяет ему тоньше чувствовать чужую боль, чужие проблемы» [2].

Музыка П.И. Чайковского в этом отношении стоит на первом месте в творчестве композиторов, поскольку он, как композитор позднего романтизма, на протяжении всего своего творческого пути выражал в музыке ведущие идеи европейской морали, разумеется, в контексте своего времени – верность долгу, любовь, смирение, храбрость перед лицом гибели, воинский героизм. При этом его музыка отличается любовью к родной природе, эмоциональностью, поэтической взволнованностью, задушевностью.

Показательной в контексте проблемы духовно-нравственного воспитания на уроках музыки является статья И.Г. Лаптева [4]. Он обращался, в первую очередь, к учащимся младшего школьного возраста, поскольку основы нравственного воспитания закладываются уже в детском возрасте. Однако, в области обучения музыке в высшей школе простые правила нравственности должны перейти на уровень высокой духовности, а музыка является тем видом искусства, используя который может быть достигнут интенсивный духовно-нравственный рост человека. Именно поэтому в Китае музыкальному образованию уделяется большое внимание на государственном уровне.

Упомянем о том, что в музыкальных школах России существует дисциплина «Слушание музыки», специально предназначенная для совместного эстетического и нравственного воспитания, и опера в этой дисциплине занимает далеко не последнее место. Нравственное воспитание наиболее актуально на первых этапах подготовки будущего музыканта, и более всего в нем может участвовать оперная музыка, как наиболее зрелищная. Но методы работы в данном случае будут оставаться довольно простыми: преподаватель кратко объясняет основное содержание или философское значение того или иного произведения, и далее ученики прослушивают его, а затем следует обсуждение характера звучания музыки или поступков персонажей. В среднем и высшем учебном звене самостоятельные прослушивания и эмоциональные переживания полностью отдаются на самостоятельную работу и совесть обучающегося.

О важности изучения произведений П.И. Чайковского с позиции становления профессиональных качеств педагога (действие ***профессиональной образовательной функции***) в рамках теоретических дисциплин уже было заявлено нами прежде: это постоянное совершенствование навыков интонирования и музыкального анализа на основе фрагментов из его сочинений. Однако профессионализм музыканта не ограничивается умением анализировать формы или правильно интонировать мелодии: он складывается также и из трех предыдущих функций. Именно поэтому комплексный подход к воспитанию будущего музыканта является наиболее всеобъемлющей функцией музыкального образования в целом.

Профессиональное музыкальное образование с использованием материала музыки П.И. Чайковского является обязательным для всех специальностей, поскольку музыканты всех специальностей, так или иначе, могут и будут участвовать в исполнении его произведений. Музыковеды также не должны оставлять его произведения на периферии своего внимания, хотя сегодня, представляется, что все творчество Чайковского уже многократно исследовано; но так как музыкальное искусство развивается вместе с развитием культуры человечества в целом, всегда будет актуально также изучение и критика новых интерпретаций его идей и сюжетов. Не менее актуальным фактором является музыкальное просветительство и публицистика: каждому новому молодому поколению необходимо рассказывать о музыке различных композиторов на понятном ему языке; и, разумеется, знаниями, полученными при комплексном подходе к изучению музыки П.И. Чайковского, должны обладать все будущие педагоги и лекторы.

В результате работы можно сделать следующие *выводы*:

Исходя из важного исторического и культурного значения музыки П.И. Чайковского для современной западной цивилизации, необходимо, чтобы она стала одной из основ музыкально-теоретической подготовки студентов, независимо от их специальности. Это особенно необходимо сделать в китайской системе образования, поскольку популярность Чайковского в Китае все больше и больше возрастает. Его музыка поможет китайскому музыканту лучше понять и познать европейскую и русскую музыку в целом.

Более подробное изучение творчества П.И. Чайковского необходимо в Китае как на средних, так и на высших этапах обучения, поскольку через познание его богатейшего музыкального языка, истории создания его произведений и идейно-философских основ их содержания у студента сформируется устойчивое понимание сущности европейской классико-романтической музыки, включающей в себя основы мышления разных стран и эпох, и, как следствие – понимание личностных мотивов представителей различных этносов России, Запада и Востока.

Музыка П.И. Чайковского обладает сильнейшим эстетическим и нравственным воздействием. Ее изучение может стать эффективным средством воспитания, которым

нельзя пренебрегать ни на одном из этапов обучения. Для будущего музыканта в Китае приобщение к музыке Чайковского с детства, как это происходит в России благодаря широкому распространению его музыки в детском обучении и воспитании, может послужить сильным импульсом к развитию высочайшего профессионализма, и предотвратить множество негативных действий и влияний в жизни человека. При использовании средств воздействия на формирование личности будущего музыканта профессионала могут быть использованы самые различные произведения П.И. Чайковского, особенно оперы «Евгений Онегин», «Пиковая Дама», Пятая и Шестая симфонии, Первый фортепианный концерт. Однако «только личность сможет сформировать личность», поэтому ведущая роль в процессе музыкального образования должна быть отдана педагогу-профессионалу высокого уровня.

Исполнение и исследование музыки П.И. Чайковского является одной из важнейших сторон профессиональной деятельности музыканта независимо от специальности. Однако доля его творчества в процессе теоретической подготовки в музыкальном образовании Китая сегодня относительно мала, поскольку она не слишком показательна в области изучения стандартных форм и средств выразительности (разумеется, кроме его произведений для детей).

В сегодняшней ситуации на теоретических курсах музыке классицизма и раннего романтизма уделяется около 80% учебного времени, что не является справедливым по отношению к современной музыкальной реальности. Поэтому, музыкальное образование – единственная сила в мире, которой подвластно исправление этой ситуации. А музыка П.И. Чайковского может способствовать в этом куда сильнее, чем любая другая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин, Э.Б., Николаева, Е.В. Теория музыкального образования /Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – Москва, 2004. – 335 с.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства /Л.С. Выготский. – Москва, 1987. – 345 с.
3. Галямова, Н.Н. Изучение гармонии П. И. Чайковского на примерах вокальных и оперных произведений композитора /Н.Н. Галямова //Альманах педагога: https://almanahpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=23023&ysclid=lzfjyyvsf4563285657.
4. Лаптев, И.Г. К вопросу о музыкальном, нравственном и духовном воспитании младших школьников /И.Г. Лаптев // Вестник Череповецкого государственного университета, 2019. – №1. – С.187-195.
5. Миклина, Н.Н., Коношевская, М.В. Репрезентативные возможности русской оперной классики в обучении и воспитании школьников и студенческой молодежи / Н.Н. Миклина, М.В. Коношевская //Музыкальное искусство и образование, 2016. – №3(15). – С.128-139.
6. Медушевский, В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки /В.В. Медушевский. – Москва, 1976. – 254 с.
7. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва, 1972. – 197 с.
8. Панова, Ж.В., Минхуэй, Л. Педагогические принципы освоения творчества П. И. Чайковского студентами КНР // Известия Южного федерального университета. Педагогические науки. – Ростов-на-Дону, 2014. – № 12. – С. 55-64.
9. Перетц, В.Н. Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII века) / В.Н. Перетц. – Санкт-Петербург, 1905. – 32 с.
10. Сунь, Чжаожунь. Первые постановки опер П.И. Чайковского «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене / Чжаожунь Сунь //Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2011. – №131. – С.316-321.

11. Сяньюй, Хуан. Система музыкального образования в Китае / Хуан Сяньюй // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2012. – №2. – С.155-159.
12. Цай, Чжицзоу. Теория музыки и теория музыкальных дисциплин / Чжицзоу Цай. – Шанхай, 2007. – 335 с.
13. Цзи, Шаньшань. Музыкальный материал в китайских учебниках сольфеджио / Шаньшань Цзи // Манускрипт. – Т.12. – Вып.11. Тамбов, 2019. – С. 292-295.
14. Цуккерман, В. Выразительные средства лирики Чайковского / В.Цуккерман. – Москва, 1971. – 245с.

REFERENCES

1. Abdullin, Je.B., Nikolaeva, E.V. Teorija muzykal'nogo obrazovanija /Je.B. Abdullin, E.V. Nikolaeva. – Moskva, 2004. – 335 p.
2. Vygotskij, L.S. Psihologija iskusstva /L.S. Vygotskij. – Moskva, 1987. – 345 p.
3. Galjamova, N.N. Izuchenie garmonii P. I. Chajkovskogo na primerah vokal'nyh i opernyh proizvedenij kompozitora /N.N. Galjamova //Al'manah pedagoga: https://almanahpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=23023&ysclid=lzfjyyvsf4563285657.
4. Laptev, I.G. K voprosu o muzykal'nom, nravstvennom i duhovnom vospitanii mladshih shkol'nikov /I.G. Laptev // Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta, 2019. – №1. – Pp.187-195.
5. Miklina, N.N., Konoshevskaja, M.V. Reprezentativnye vozmozhnosti russkoj opernoj klassiki v obuchenii i vospitanii shkol'nikov i studencheskoj molodezhi / N.N. Miklina, M.V. Konoshevskaja //Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie, 2016. – №3(15). – Pp.128-139.
6. Medushevskij, V.V. O zakonomernostjah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstvija muzyki /V.V. Medushevskij. – Moskva, 1976. – 254 p.
7. Nazajkinskij, E.V. O psihologii muzykal'nogo vosprijatija / E.V. Nazajkinskij. – Moskva, 1972. – 197 p.
8. Panova, Zh.V., Minhujej, L. Pedagogicheskie principy osvoenija tvorchestva P. I. Chajkovskogo studentami KNR // Izvestija Juzhnogo federal'nogo universiteta. Pedagogicheskie nauki. – Rostov-na-Donu, 2014. – № 12. – Pp. 55-64.
9. Peretc, V.N. Ocherki po istorii pojeticheskogo stilja v Rossii (Jepoha Petra Velikogo i nachalo XVIII veka) / V.N. Peretc. – Sankt-Peterburg, 1905. – 32 p.
10. Sun', Chzhaozhun'. Pervye postanovki oper P.I. Chajkovskogo «Pikovaja dama» i «Evgenij Onegin» na kitajskoj scene / Chzhaozhun' Sun' //Izvestija RGPU im. A.I. Gercena. – 2011. – №131. – Pp.316-321.
11. Sjan'juj, Huan. Sistema muzykal'nogo obrazovanija v Kitae / Huan Sjan'juj // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – 2012. – №2. – Pp.155-159.
12. Caj, Chzhiczou. Teorija muzyki i teorija muzykal'nyh disciplin / Chzhiczou Caj. – Shanhaj, 2007. – 335 p.
13. Czi, Shan'shan'. Muzykal'nyj material v kitajskih uchebnikah sol'fedzhio / Shan'shan' Czi // Manuskript. – T.12. – Vyp.11. Tambov, 2019. – Pp. 292-295.
14. Cukkerman, V. Vyrazitel'nye sredstva liriki Chajkovskogo / V.Cukkerman. – Moskva, 1971. – 245p.

Цинь Шиюй
аспирант
ФГБОУ ВО «Академия Русского балета
им. А.Я. Вагановой»
e-mail: 7852031@qq.com

Qin Shiyu
Postgraduate Student
Academy of Russian Ballet
named after A.Ya. Vaganova

ЭЛЕМЕНТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ПОЭЗИИ В ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ ВАН ЛИСАНЯ

Аннотация. В данной работе в качестве предмета исследования рассматриваются фортепианные миниатюры Ван Лисаня как пример использования элементов традиционной китайской поэзии в создании фортепианной музыки. Автор акцентирует внимание на том, что красота художественного замысла классической поэзии китайской династии Тан искусно отражена в фортепианных произведениях Ван Лисаня. Композитор органично сочетает традиционные китайские приемы композиции с западной додекафонией, в чем отчетливо ощущается тесная связь традиционной китайской культуры и современных инноваций. Исследования показывают, что китайская фортепианная музыка в ее многогранном процессе развития всегда основывалась на традиционной культуре, воплощая единство национализации и модернизации.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, фортепианная миниатюра, традиционная китайская поэзия, поэзия и музыка, Ван Лисань, додекафония, «Мечта о небесах», «Император Цинь пьёт вино».

ELEMENTS OF TRADITIONAL POETRY IN WANG LISAN'S PIANO MINIATURES

Abstract. This study examines Wang Lisan's piano miniatures as a representative case of incorporating elements from traditional Chinese poetry into piano music composition. The research highlights how the aesthetic conception of classical Tang Dynasty poetry finds nuanced expression in Wang's piano works. The analysis reveals that the composer achieves an organic synthesis of traditional Chinese compositional techniques with Western dodecaphonic principles, thereby demonstrating the intrinsic connection between China's cultural heritage and contemporary musical innovation. The investigation demonstrates that the multifaceted development of Chinese piano music remains fundamentally rooted in traditional cultural foundations, embodying the dialectical unity of national identity and modern artistic expression.

Keywords: Chinese piano music, piano miniature, traditional Chinese poetry, poetry and music, Wang Lisan, dodecaphony, Dream of the Celestial Realm, The Qin Emperor's Wine Revelry.

С древних времен между китайской поэзией и музыкой существует неразрывная и тесная связь. «Ши цзин» или «Книга песен», созданная между XI и VI веками до н. э., является первым сборником поэзии в истории Китая, заложившим основу древнекитайской реалистической литературы. В первобытном обществе поэзия и музыка не только являлись великим символом искусства, но и играли незаменимую роль в военном деле и культуре народа. Тем самым можно сделать вывод, что этого не случилось бы, не имея люди ранней эпохи желания и стремления к музыке и танцу. Это описано в «Ли цзи» (Книга Ритуалов) в

разделе «Записки о музыке»: «Поэзия выражает стремления человека; песня выражает голос; танец движет внешностью. Все три основаны на сердце». В этом высказывании представлены эстетические характеристики и гармония единства всех трех элементов — поэзии, музыки и танца [1, с. 182]. «Книга песен» содержит большое количество музыкальных материалов доциньской эпохи (до 221 г. до н. э.) и включает в себя 305 народных песен и стихотворений разных жанров. В ней также упоминается 29 видов музыкальных инструментов. Песни делятся на три части в соответствии с их функциями и музыкальными особенностями: «Нравы царств» — записи народной музыки разных государств страны с ярко выраженным региональным колоритом; «Оды» — всего 105 произведений, которые включают музыку областей, находящихся под властью династии Чжоу, большинство из которых представляют собой музыкальные произведения о политике и императорском дворе; «Гимны» — часть, которую можно назвать «музыкой храма предков» — содержит музыку для танцев во время жертвоприношений в храме предков [2 , с. 169].

В процессе формирования и развития китайской фортепианной музыки, классическая китайская поэзия уже глубоко интегрировалась в произведения китайских композиторов, включая и фортепианную музыку. Проникновение элементов поэзии в тематику китайской музыки, прежде всего, отражается в жанре академической песни[1]. В 1920 — 1930-х годах, с распространением бельканто в китайском вокальном искусстве, появилось большое количество академических песен. В то время они исполнялись под аккомпанемент фортепиано. Мелодия аккомпанемента и текст песни дополняли друг друга, в полной мере раскрывая уникальные тембровые и эстетические особенности фортепиано. В некоторых случаях фортепианная партия могла отделяться от вокальной части, превращаясь в самостоятельную фортепианную миниатюру. В качестве примера приведем произведение Чжу Цина «Великая река течет на восток» («大江东流», 1920 г.), написанное по мотивам древней поэмы «Нянь Ну Цзяо. Ностальгия у красных скал» поэта Су Ши[2] династии Сун, а также одноимённая миниатюра, основанная на стихотворении Ли Чжии[3] «Я живу у истока Янцзы» («我住长江头», 1930 г.). Вокальная музыка, созданная на основе классической поэзии, оказывала влияние на развитие фортепианной музыки — «она способствовала ее доступности и популярности» [4 , с. 204]. На современном этапе существования китайского фортепианного искусства (с 1978 г. по наст. вр.) заметно увеличилось количество фортепианных произведений, основанных на поэзии династии Тан. После десятилетнего кризиса, вызванного Культурной революцией, благодаря реализации политики реформ и открытости, культура Китая получила разнообразные векторы развития. Композиторы стремились к взаимодействию традиций и современности. В фортепианной миниатюре «Зимний снег» («冬雪») Гао Вэньцзин (1938 г. —) в 2005 году (последняя часть фортепианного цикла «Времена года»), вдохновлена стихотворением «Снег над рекой» («江雪») поэта Лю Цзунъюаня[4] династии Тан. В 1998 году Сюй Чжэньминь (1934 — 2024) создал произведение «Две поэмы династии Тан» («唐人诗意两首»), состоящее из двух

[1] «Так называемый жанр академической песни относится к оригинальным или адаптированным концертным сольным песням с классической поэзией в качестве текста песни, фортепианным или оркестровым сопровождением и ограниченными вокальными партиями для пения бельканто» [3, с. 106].

[2] Су Ши (кит. 苏轼, 1037, Мэйшань, Империя Сун — 1101, Чанчжоу, Империя Сун), китайский поэт, эссеист, художник, каллиграф, чайный мастер и государственный деятель Сун. Один из изобретателей особого стихотворного жанра «цы».

[3] Ли Чжии (кит. 李之仪,1048 — 1127), Важный поэт конца Северной Сун. Один из "Четырех ученых мужей из Сумэня".

[4] Лю Цзунъюань (кит. 柳宗元, 773 — 819) — китайский философ и писатель эпохи Тан, один из Восьми деятелей эпох Тан и Сун. Пять стихотворений вошли в антологию «Триста стихотворений Тан».

независимых фортепианных миниатюр: одна основана на стихотворении «На башне ворот в Ючжоу»» Чэнь Цзыана[5], поэта династии Тан, другая — на стихотворении «Дверь кельи в разрушенном горном монастыре» Чан Цзяня[6]. В 2002 году Чу Ванхуа (1941 —) создал прелюдия для левой руки «Багровая река» («满江红——前奏曲»), основанное на стихотворении «Мань-цзян-хун» Юэ Фэя[7], поэта династии Сун.

В конце 1980-х годов Линь Хуа (林华) создал фортепианный цикл «Музыкальные интерпретации и комментарии к “Двадцати четырем стихотворным произведениям” Сыкун Ту» («司空图二十四诗品曲解集注»), основанный на поэтическом цикле танского поэта Сыкун Ту[8] «Двадцать четыре стихотворных произведения» («二十四诗品»). Сохраняя форму прелюдий и фуг, однако без тематической взаимосвязи между ними, этот цикл включает в себя 24 самостоятельные миниатюры.

Следует отметить также то, что «Новый танец одеяния из радуги и перьев» («新霓裳羽衣舞»), написанный композитором Сяо Юмэй (1884—1940) в 1923 году, стал первым оркестровым произведением в Китае, основанным на поэзии времен династии Тан. Это сочинение создано по одноименной поэме поэта Бо Цзюйи[9], принадлежащего к эпохе Тан. Ученый Цзинь Цяо отметил, что это также первое крупное инструментальное произведение на китайские исторические темы, созданное китайским композитором для западного симфонического оркестра, за которым последовала транскрипция его для фортепиано, опубликованная в литографии в августе 1923 года (уже не издается) [5, с. 79]. Таким образом, можно утверждать, что китайская поэзия играет определяющую роль в развитии современной китайской музыки, придавая ей подлинно национальный характер.

Как ценнейшее культурное наследие китайской цивилизации, традиционная поэзия Китая является определенным литературным стилем, который использует классический китайский язык (вэньянь) в качестве проводника и основан на нормах китайского стихосложения. Его широкая концепция включает создание комплексной китайской рифмованной поэзии прошлых эпох (от доциньской эпохи до конца династии Цинь). Китайская поэзия всегда уделяла внимание ритму, метру, тону и форме. Ее заметной отличительной чертой является акцент на взаимопроникновение и интеграцию субъективных смыслов и объективных образов, а содержащаяся в нем художественная концепция, является ее высшей эстетической целью.

«Золотым веком» традиционной китайской поэзии стало время правления династии Тан (VII-VIII вв.). Танское стихотворение в жанре *ши*[10], выражает в поэтической форме мысли и эмоции автора. С точки зрения истории литературного жанра ши представлен как в поэзии архаического периода, так и и новыми стихотворениями. Стихотворения можно разделить на два типа в зависимости от того количества иероглифов, которое оно использует: пятисловные стихи и семисловные стихи. Танская поэзия делится на четыре направления: пейзажную и пасторальную поэзию, поэзию бяньсай (стихи о пограничной заставе), романтическую школу и реалистическую поэзию. В процессе формирования этого стиля поэты предъявляли определенные «конкретные» требования к форме, содержанию, языку и

[5] Чэнь Цзыан (кит. 陈子昂，661 — 702), поэт эпохи начала династии Тан.

[6] Чан Цзянь (708-765, кит. 常建), поэт династии Тан, и два стихотворения которого были собраны в популярной антологии «Триста стихотворений Тан».

[7] Юэ Фэй (кит. 岳飞, 1103 — 1141) — Один из самых знаменитых генералов в истории Китая, который в XII веке участвовал в сопротивлении вторжению чжурчжэней. Каллиграф, поэт и военный специалист династии Сун.

[8] Сыкун Ту (кит. 司空图, 837 — 908) — китайский поэт, критик династии Тан.

[9] Бо Цзюйи (кит. 白居易, 772 — 846) , китайский поэт эпохи Тан. Его называли «демоном поэзии». Особенно преуспел в стихосложении в жанре «ши». один из знаковых фигур в эпоху средней Тан.

[10] — литературный жанр, созданный поэтами в период правления династии Тан (618-907гг.).

ритму стихотворения. Они стремились к выражению эмоций через определенные объекты, отражению своих мыслей в описываемом пейзаже, через пейзажность и обращение к различным объектам. Основным методом выражения в «художественной концепции» поэзии Тан стало личное отношение поэта к реальному миру. Со времен династии Сун и до наших дней четыре жанра стихотворных китайских произведений: «ши», «цы», «гэ», «фу» постепенно разделились, представляя: литературу и музыку.

Значение традиционной культуры в китайских музыкальных произведениях неоднократно становилось предметом пристального внимания и изучения многих исследователей искусства. Музыковед Вэй Тингэ в своей монографии отмечал: «Китайская фортепианная музыка была создана и развивалась в процессе взаимной интеграции китайской и западной культур и является неотъемлемой частью новых веяний китайской музыки; ... фортепиано пришло в Китай как западный музыкальный инструмент и элементы традиционной китайской культуры являются неотъемлемой частью в процессе ее развития; поэтому изучение китайской фортепианной музыки должно включать исследование традиционной китайской культуры, изучение китайских художников, а также их эстетического мышления в процессе развития» [6 , с. 1] . «Традиционная культура составляет ядро китайской идентичности», «Чувство принадлежности к великой и самой древней китайской цивилизации является условием самоуважения и идентичности абсолютного числа китайцев» [7, с. 148].

Интеграция традиционной культуры в современное музыкальное творчество, особенно в фортепианные произведения, формирует национальный характер фортепианных произведений, поскольку является одновременно и репрезентацией традиционного культурного наследия, и «новым словом» современной культуры. Китайская фортепианная музыка берет эти традиционные эстетические концепции в качестве идеологической основы, обеспечивая убедительное сочетание культуры и искусства. В процессе исследования необходимо проанализировать традиционную китайскую эстетическую тенденцию «поэзии и музыки» с точки зрения китайской классической эстетики, чтобы продемонстрировать интеграцию древней поэтической культуры в фортепианную музыку.

Китайская традиционная поэзия в фортепианной музыке Ван Лисаня

Китайский композитор Ван Лисань (1933-2013гг.) стремился к созданию китайской национально окрашенной фортепианной музыки. Под влиянием семейного окружения композитор с детства проявлял интерес к китайской пейзажной живописи и китайской классической литературе, что укоренилось в его творчестве. Ранние произведения композитора находились под влиянием классико-романтических тенденций, а его композиторские приемы в основном продолжали поддерживали глубокие связи с народной музыкой. Композитор в свое творчество интегрировал элементы традиционной китайской культуры (древнюю поэзию, живопись) и адаптировал элементы этнической музыки. В 1953 году Ван Лисань сочинил свое первое фортепианное произведение «Голубые цветы», тема с вариациями на народную песню северной части провинции Шэньси. В 1959 году композитор создал «Сонатину», напоминающую о жанре европейской музыки, состоящую из трех частей. Согласно записям, этот триптих не имел названия. Для того чтобы помочь детям лучше понять музыкальный контекст произведения, композитор дал названия трем частям произведения к моменту публикации произведения Народным музыкальным издательством в 1981 году. В первой части «На солнце» композитор использовал множество диссонирующих интервалов и ярких ритмических рисунков, со скачками, имитируя шумовые эффекты народного музыкального инструмента «шэн» в произведении «Сто птиц поклоняются Фениксу».

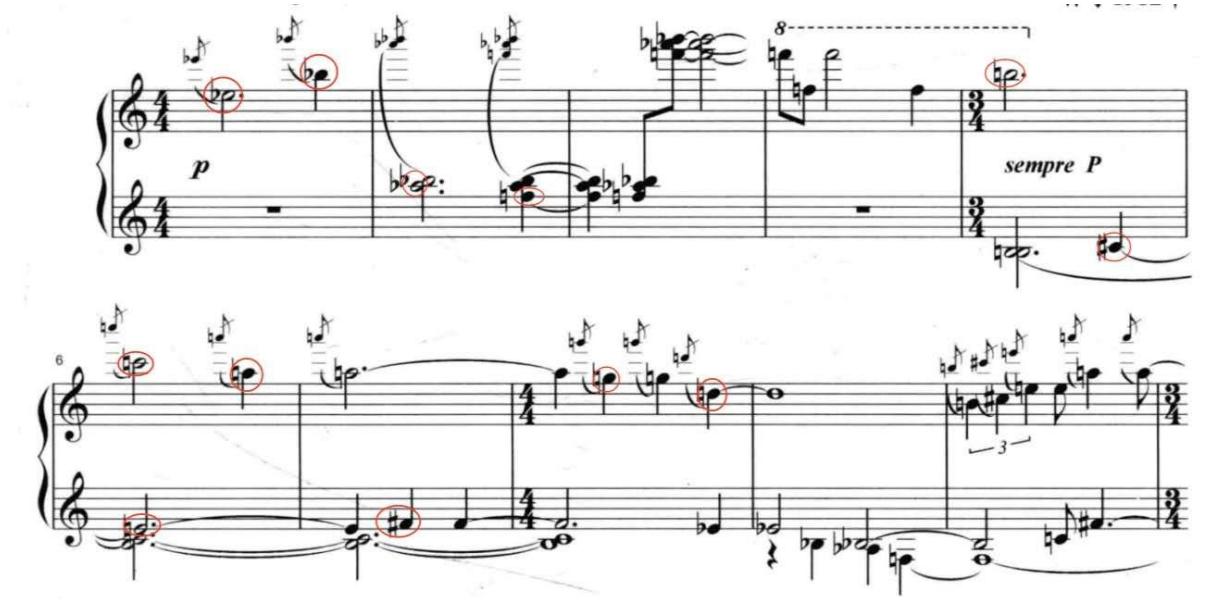
В 1980 году Ван Лисань, используя стихотворения поэта династии Тан Ли Хэ «Главные мысли двух стихотворений Ли Хэ» («Мечта о небесах» и «Император Цинь пьет вино»), создал две фортепианные пьесы с такими же названиями, соединив додекафонию - двенадцатитоновую технику с элементами китайской музыки. Название служит ориентиром для слушателя в выражении эмоций: части «Мечта о небесах» слово «мечта» подразумевает «мир грез и сновидений», отражая переход от статичного состояния сновидения к динамическому состоянию лунатизма и блуждания в стране чудес, переходя от неподвижности к движению. В древнекитайской мифологии под «небом» обычно подразумевают «Небесного Владыку» и «Небесные чертоги», а также других существ, в которых верил и которым поклонялся китайский народ. Заголовки частей произведения расширяют воображение и выражают романтические настроения на разных уровнях и с разной точки зрения.

Ли Хэ был поэтом-романтиком времен династии Тан. Его произведения известны своим богатым воображением. Он часто использует мифы и легенды как основу, передавая мораль древности и донося ее до настоящего времени, поэтому последующие поколения восхваляют его как «гения в поэзии». «Мечта о небесах» — романтическая поэма, в которой описывается фантастическая сцена прогулок поэта по Лунному дворцу. Противопоставляя небо и землю, поэт выражает свои чувства о скоротечности жизни и непостоянстве мира. Стихотворение в переводе звучит так:

Старый заяц и грустная жаба тоскуют на бледном небе.
Облачные дворцы опустили косые лунные стены.
Яшмовое колесо прокатилось по травам в росистом блеске.
Фениксовые подвески бессмертья цветут на коричной ветке.
Желтый прах и прозрачная влага молчат под Тремя горами.
Тысячелетия, точно кони, в пути друг друга сменяют.
Издали Равные области вижу, как девять колечек дыма.
Невозмутимые воды моря в широком блюде застыли [8, с. 390].

Композитор уловил «спокойствие» и «фантазийность» в поэме и отобразил эти два настроения в своей музыкальной теме. Он объединил современные западные методы композиции с традиционной китайской пентатоникой, чтобы соединить тему древней поэзии с музыкой. Ван Лисань использовал атональные приемы додекафонии, чтобы освободиться от ограничений тональности и максимально высвободить диссонирующие звуки, придав музыке, изначально отклонявшейся от тональности и разрушавшей гармонию аккордов, рациональный вид. Когда Ван Лисань опубликовал партитуру «Мечта о небесах», на титульном листе произведения он обратил внимание на то, что: «В качестве приема, в основе этого произведения лежит додекафонная система, поскольку мне кажется, что сложно передать уникальный темперамент стихов Ли Хэ с помощью привычной тональной музыки. Более того, намеренный творческий подход Ли Хэ схож с западным додекафонным рядом, поэтому такая попытка и была предпринята» [9, с. 94].

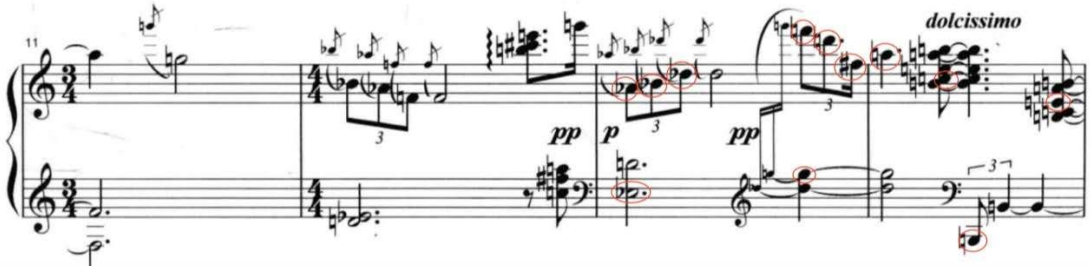
Фортепианная миниатюра «Мечта о небесах» имеет сложную композицию трилогии (А+связка+В+А1). Композитор использует музыкальный термин «фантазия» (Fantastico) для музыкального вступления. В первых 8 тактах главной части А (такты 1-22) представлен основной музыкальный материал, появляются все двенадцать нот (см.: илл. 1).



Илл. 1. «Мечта о небесах» Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 75

Согласно партитуре, последовательность додекафонного ряда (Prime, P), использованная композитором, выглядит следующим образом: ♭E, ♭B, ♭A, F, B, ♯C, E, C, A, ♯F, G, D.

Затем, начиная с 12-го раздела, вводится форма инверса (Inversion, I). Пентатоника вплетается в инверсию додекафонного ряда, образуя вертикальное гармоническое развитие и горизонтальную мелодическую последовательность, которая не только соответствует правилам письма додекафонного ряда, но и полна национальных ладовых характеристик (см.: илл. 2).

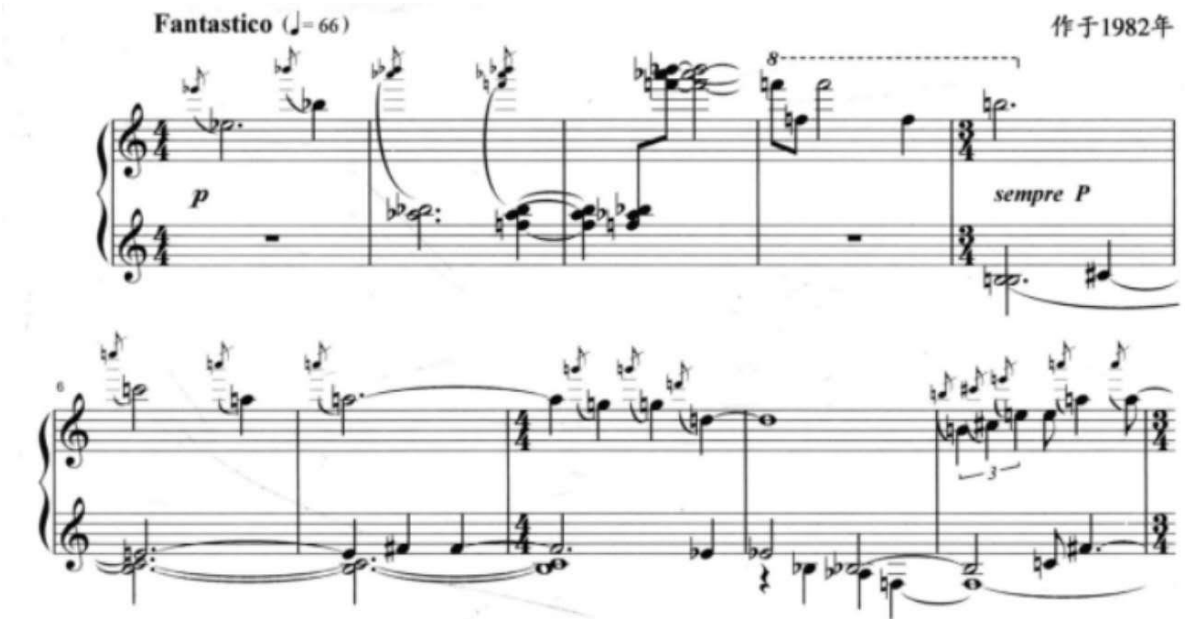


Илл. 2. «Мечта о небесах» Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 75

Художественная идея, выраженная в программности или обращении к китайской поэзии средствами музыки, воплощает эстетические поиски китайских композиторов. В «Культурной перспективе китайской музыкальной эстетики» отмечается, что «китайское музыкальное искусство — это линейное искусство». Китайская музыка создает подъемы и спады мелодических линий посредством изменений напряженности ритма, сильной и слабой интенсивности, быстрого и медленного настроения, создавая ритм изменений во времени, пространстве и силе, формируя богатое, яркое и неповторимое национальное очарование. Взаимодействие реальности и иллюзии является важным средством выражения

художественной концепции произведения, а также одной из основных особенностей музыкального произведения «Мечта о небесах». Любое музыкальное произведение содержит множество параметров. Назовем среди них такие как: как высота тона, мелодическая линия, ритм, скорость, гармония и т. д. В китайской музыке традиционно доминировало монодическое мышление, что отражалось и в принципах композиции и своеобразного взаимодействия музыки и гармонии в творчестве китайских композиторов, и в частности, Лисяня. Он пользовался средствами гармонии, но мелодическое начало преобладало.

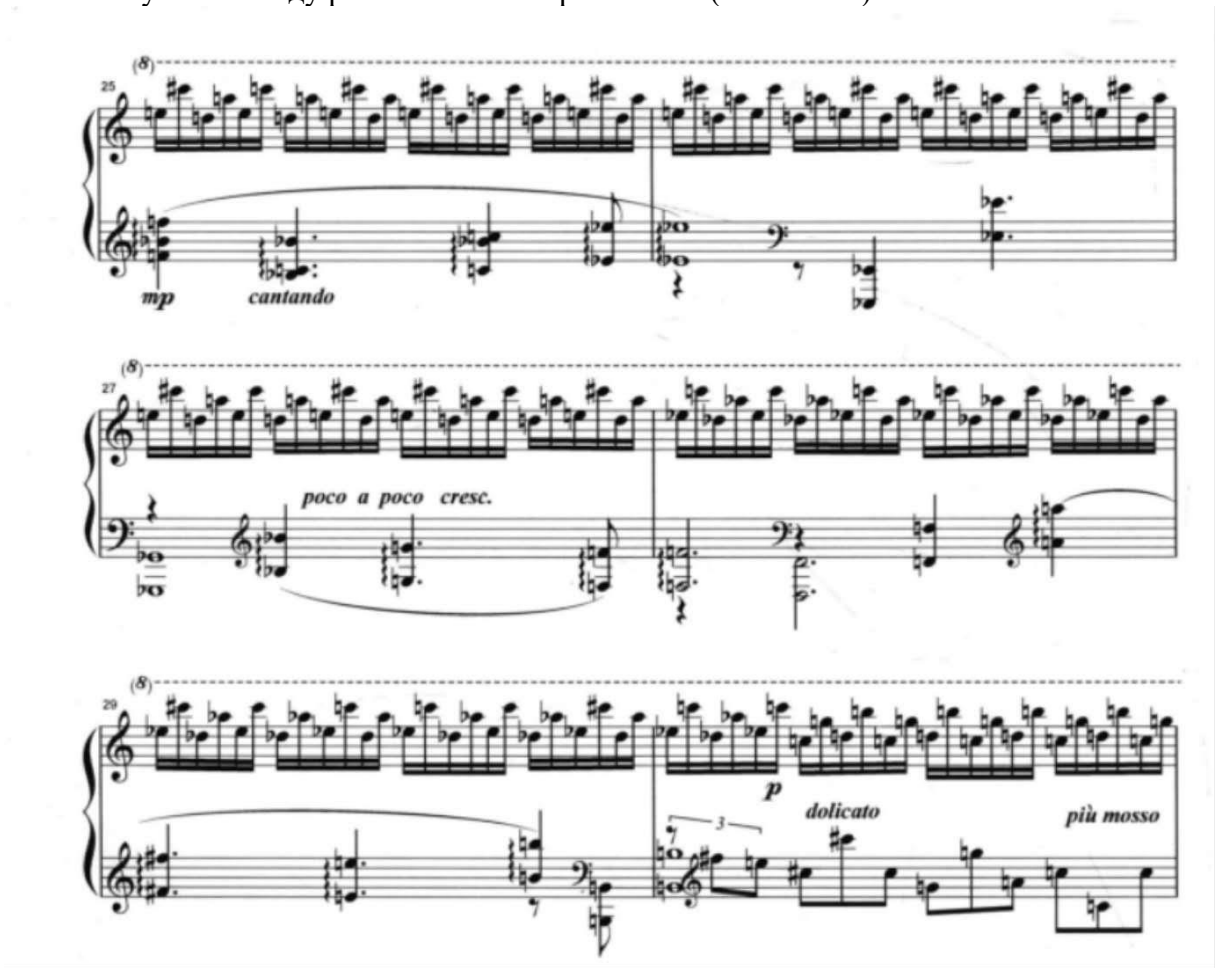
Ван Лисань успешно продемонстрировал это в своей музыке посредством контраста мелодии и гармонии, многослойных изменений тембра и гибкого использования ритма. Отдельные словосочетания из поэзии Ли Хэ , такие как: «старый заяц», «грустная жаба», «облачные дворцы», «яшмовое колесо» и «фениксовые подвески» в первой половине текста описывают яшмового зайца, луну, облака, небожительниц и другие образы существ, населяющих небесный дворец. Необъятность показывает бесконечные фантазии автора. В тактах 1-8 в начале произведения композитор широко использует апподжиатуры и диссонирующие интервалы большой секунды для создания «холодной» и «тихой» атмосферы, перекликающейся с темой. Такое использование мелодии и гармонии не только усиливает выразительность музыки, но и позволяет слушателям прочувствовать холодный мир грез, изображенный в поэме (см.: илл. 3).



Илл. 3. «Мечта о небесах» Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 75

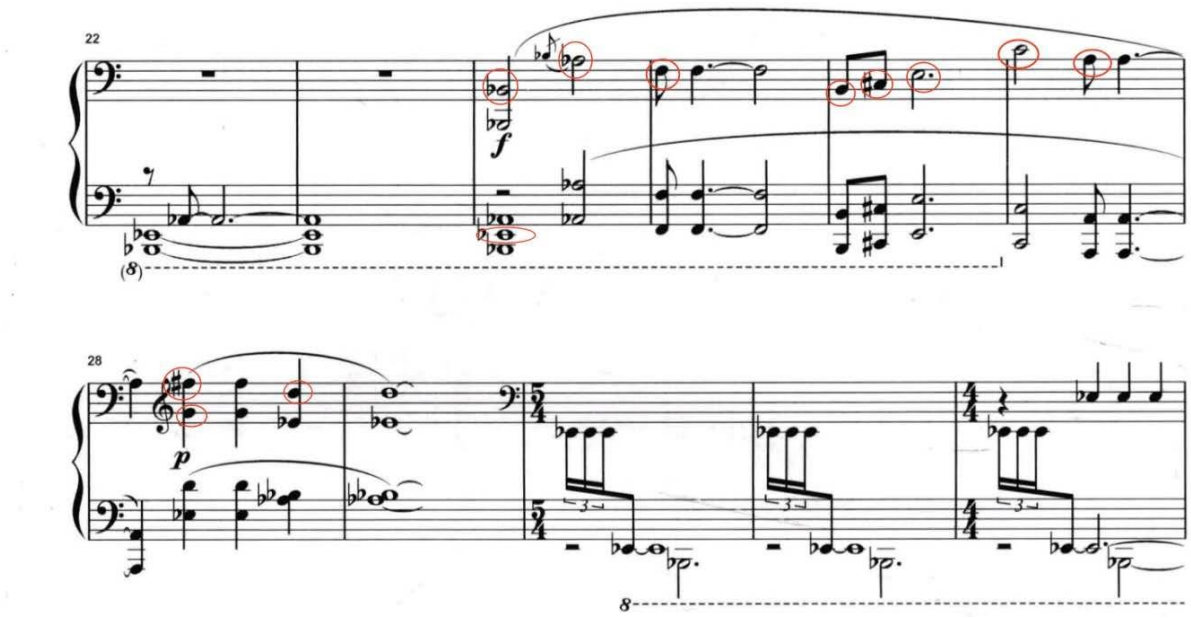
Композитор усилил ощущение музыкального контекста посредством динамического контраста сильных и слабых звуков и смены ритма. В музыке он использовал разрозненные и меняющиеся ритмы, делая ее полной неопределенности и текучести, как будто сцены во сне постоянно менялись. Во второй части произведения (такты 25–46) в качестве основного материала используются шестнадцатые секстоли, соответствующие строке «Под желтой пылью и тремя горами, галопом пронеслись сто сотен лет». Например, в тактах 25-30 непрерывные секстоли в правой руке сочетаются с блок-аккордами в левой руке. Ритмический рисунок становится быстрее, а мелодия течет, отражая единство образности

поэзии и музыки между реальным и воображаемым (см.: илл. 4).



Илл. 4. «Мечта о небесах» Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 76

Другая фортепианная миниатюра «Император Цинь пьет вино» также была создана на основе глубокой интерпретации композитором оригинальной поэмы. Музыкальный материал имеет структурную особенность трилогии. В результате анализа мы можем обнаружить, что в композициях «Император Цинь пьет вино» и «Мечта о небесах» используется один и тот же прототип додекафонного ряда, но полностью он появляется только в тактах 24–28. (см.: илл. 5).



Илл. 5. «Император Цинь пьет вино» *Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 80*

«Император Цинь пьет вино» — это древняя поэма, в каждой строке которой по 7 слов, относящаяся по стилю к придворным поэмам. В произведении всего 15 предложений. Поэт Ли Хэ одновременно восхваляет и порицает образ «императора Цинь». Полный перевод поэмы выглядит следующим образом:

Император Цинь путешествует по миру верхом на тигре; свет меча озаряет ясное небо.

Богиня Сихэ бьет солнце, со звуком подобным стуку по стеклу; мир возвращается к покою, пыль бедствия осела.

Выпивая вино из бокала в форме дракона, император приглашает бога вина присоединиться; золотая пипа мелодично звучит в ночи.

Звуки дождя по озеру Дунтин подобны шэну; в разгар пира император приказывает Луне повернуться вспять.

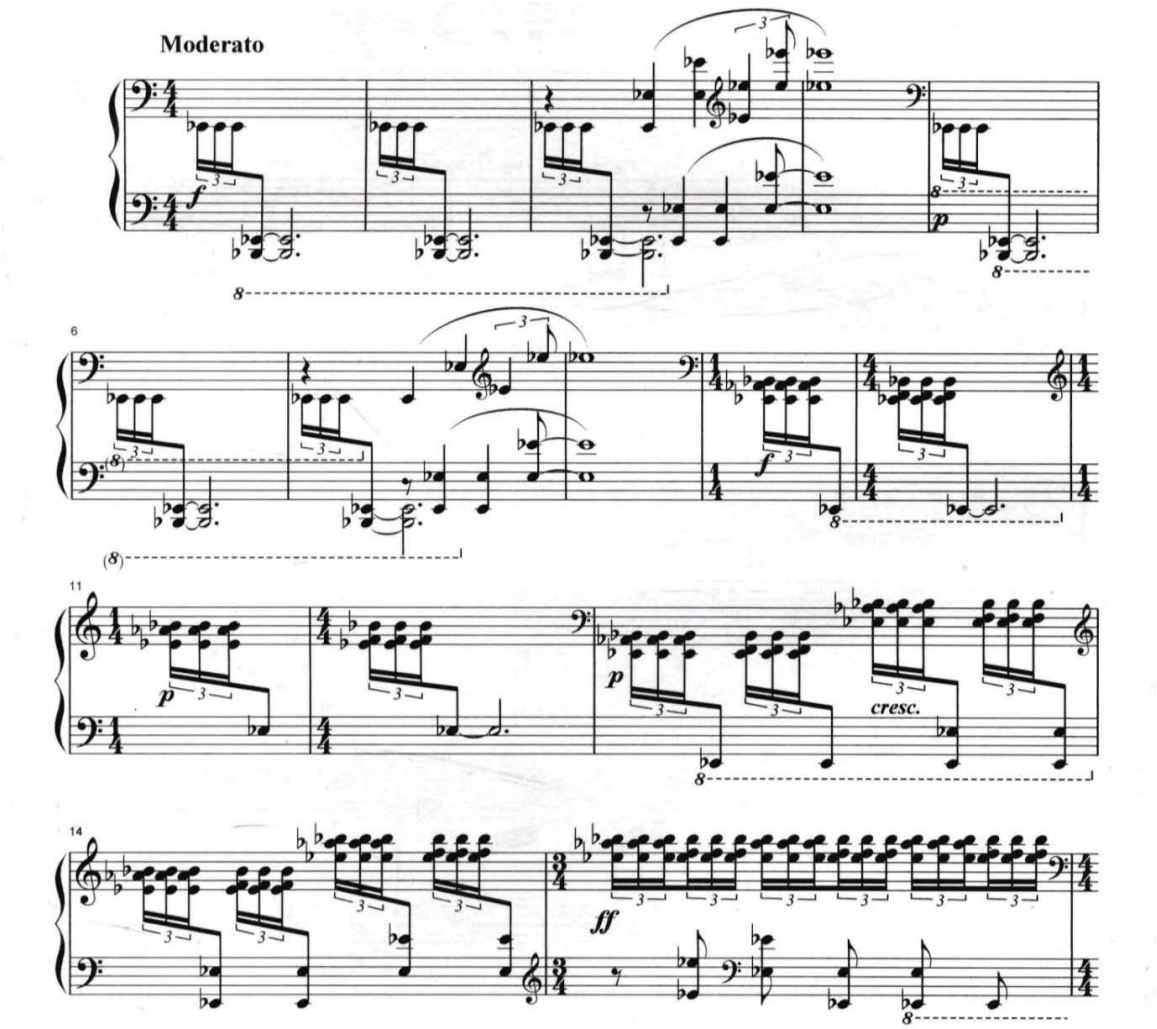
Серебристые облака освещают нефритовый дворец; страж объявляет о наступлении ночи.

В цветочном дворце звучит нежный женский голос, морской шелк с красными узорами источает легкий аромат; девушка танцует, поднимая чашу за царствование императора.

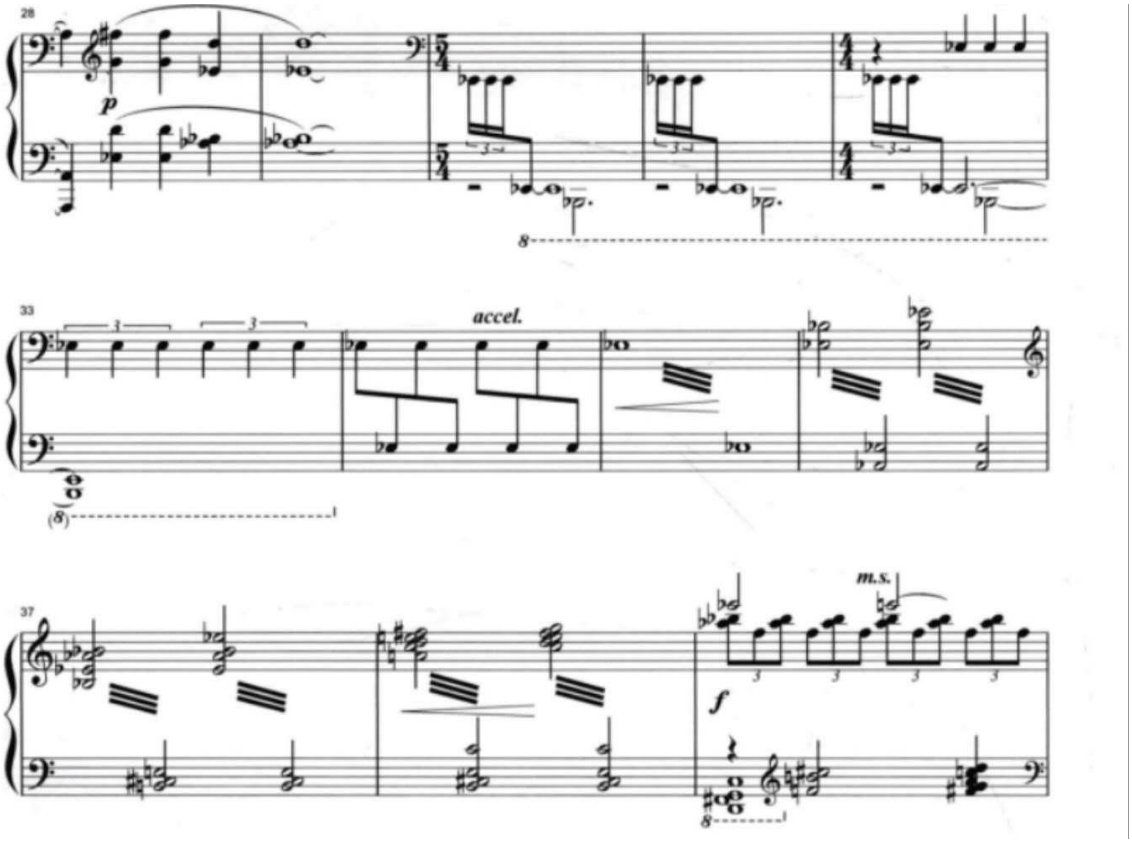
Свечи источают легкий дым; опьяненные глаза служанки полны слез[11].

В первых четырех фразах используются такие фразы, как «верхом на тигре» и «свет меча», демонстрируя образ великого государя, восхваляя его военные победы и заслуги в объединении Поднебесной. В первой части произведения (такты 1-38), а именно в тактах 1–16 и 32–38, композитор использует фортепианную технику тремоло, различные ритмические рисунки и постепенно нарастающую интенсивность, подражая тембру традиционного китайского музыкального инструмента — пипы. Композитор описывает грандиозные и мощные сцены войны и отважный образ правителя Цинь (см.: илл. 6 и 7).

[11] собственный перевод автора



Илл. 6. «Император Цинь пьет вино» *Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 79*



Илл. 7. «Император Цинь пьет вино» *Ван Лисаня, Фото из одноименной книги Дун Даоцзина, Ван Циняня. Избранные фортепианные произведения Ван Лисаня. Шанхайское музыкальное издательство. 2013 г. С. 80*

Последние одиннадцать слов древней поэмы изображают сцену пира, на котором правитель Цинь веселится, поет и танцует. Вторая часть и реприза произведения соответствуют последним одиннадцати словам поэмы, занимая большую часть всей песни и интерпретируя сцену, в которой правитель Цинь предается празднеству. Поэт рисует образ государя, косвенно высмеивая и критикуя развращенную жизнь правителя, отображая реальную картину современной общественной жизни и выражая свое внутреннее возмущение.

На основании изложенного выше, можно сказать, что для того, чтобы выразить фантазийность и гротескность поэтического стиля Ли Хэ, Ван Лисань выбрал характеристики пентатоники внедрив их в модель додекафонного ряда. Благодаря ведущим заголовкам, переплетению чувств и образов, а также взаимодополняемости реальности и иллюзии, и другим методам выразительности, произведение приобретает новый звуковой эффект. В дополнение к этому, произведение сохраняет в себе китайский национальный колорит, что еще лучше выражает художественную концепцию поэмы.

Со времен политики реформ и открытости, столкнувшись с новыми веяниями и тенденциями, эволюция китайской фортепианной музыки прошла через различные когнитивные процессы. Начиная с творческого прорыва Ван Лисаня в технике создания фортепианной музыки, в аспекте замысла и стиля произведений он добился конкретных открытий. Из этого следует, что какие бы изменения ни претерпела китайская фортепианная музыка, ее основной стиль, традиционные культурные корни и национальный подтекст остаются неизменными. Таким образом, пока композиторы будут продолжать исследовать,

изобретать и применять новые методы, становится возможным вплетать саму суть традиционной древней поэтической культуры в фортепианные произведения.

Заключение

Проведённый анализ фортепианных миниатюр Ван Лисаня, созданных под влиянием традиционной китайской поэзии периода династии Тан, показывает, что композитор формирует уникальный синтез западной додекафонии и национальных ладовых элементов, сохраняя при этом характерную поэтическую образность и эстетику. Интеграция поэтической образности в музыкальную структуру не только формирует уникальный национальный характер произведений, но и выступает важным условием культурной идентичности, подчёркивая непрерывность связи между древней цивилизацией и современным искусством. Данный процесс отражает диалектическое единство, традиций и современности, где поэзия становится одним из базовых элементов развития китайской музыки XX- XXI веков. Перспективы развития направления видятся в дальнейшем исследовании культурного наследия Китая и поиске новых форм межжанрового синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лю Дунъин. Рассуждения о связи «Ши Цзин» и музыки // Искатель (Seeker). 2004. № 10. С. 182−185.
2. Чжэн Хао, Ян Хэпин. О связи поэзии и музыки - Начиная с «Ши Цзин» // Музыкальное пространство. 2014. № 10. С. 169−170.
3. Ван Вэньли. «Академическая песня: концепция и изложенный предмет — исследование, основанное на истории и форме китайских песен за последнее столетие // Музыкальное искусство (вестник Шанхайской консерватории). 2020. № 2. С. 104−114.
4. Хэ Путин. Избранные статьи о музыке. Шанхай: Шанхайская музыка, 1981. 324 с.
5. Цзинь Цяо. Сяо Юмэй и современное китайское музыкальное образование : диссертация ... кандидата искусствовед.: Шанхай. 2003. 182 с.
6. Вэй Тингэ. Избранные музыкальные произведения Вэй Тингэ. Пекин: Издательство Народной музыки, 2007. 485 с.
7. Каретина Г.С. Традиционная Культура и процесс модернизации в Китае // Россия и АТР. 2009. №4, С. 141−149.
8. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / сост. Л. З. Эйдлин. М.: Художественная литература, 1987. 479 с.
9. Ван Лисань. Мечта о небесах // Музыкальное искусство. 1982. № 3. С. 90−95.

REFERENCES

1. Liu Dongying., Discussions on the relationship between “Shi Jing” and music, Seeker, 2004, No. 10, Pp. 182-185.
2. Zheng Hao., Yang Heping., On the Relationship Between Poetry and Music, Starting from the "Shi Jing" , Music Space. 2014. No. 10. Pp. 169-170.
3. Wang Wenli., "Art Song: Concept and Subject Matter, Research Based on the History and Form of Chinese Art Songs Over the Past Century" , Musical Art (Journal of Shanghai Conservatory), 2020, No. 2, Pp. 104-114.
4. Hae Putin., Selected Articles on Music, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 1981, 324 p.
5. Jin Qiao., Xiao Yumei and contemporary Chinese music education : Dissertation... Candidate of Art History: Shanghai, 2003, 182 p.
6. Wei Tingge., Selected Musical Works of Wei Tingge, Beijing: People's Music Publishing House, 2007. 485 p.

7. Karetina G.S., Traditional Culture and Modernization Process in China, Russia and the Asia-Pacific Region, 2009, No. 4, Pp. 141-149.
8. Poetry of the Tang Era (VII-X cc.), Comp. L.Z. Eidlin., Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1987, 479 p.
9. Wang Lisan., Dream of the Celestial Realm, Musical Art, 1982, No. 3, Pp. 90-95.

Горбатько Александр Александрович
преподаватель кафедры симфонического
дирижирования и струнных инструментов
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: gorbatko-aa@rguk.ru

Gorbatko Alexander A.
Lecturer, Department of Symphonic
Conducting and String Instruments
Russian State University
named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art)

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ВИОЛОНЧЕЛИ СВЯТОСЛАВА НИКОЛАЕВИЧА КНУШЕВИЦКОГО

Аннотация. В статье рассматривается методика обучения игре на виолончели выдающегося советского виолончелиста и педагога Святослава Кнушевицкого, ставшая основой для подготовки нескольких поколений выдающихся музыкантов. Автором исследуется его педагогический подход, включающий в себя как общие принципы, так и конкретные техники. Целью данного исследования является анализ педагогической деятельности Кнушевицкого и её влияния на развитие музыкального образования. Задачи включают изучение биографии и педагогической деятельности, выявление ключевых принципов его подхода и оценку их значимости для современного обучения игре на виолончели. Для достижения целей исследования использованы методы исторического анализа, сравнительного изучения педагогических подходов и анализа современных музыкальных образовательных практик. Изучение методики Кнушевицкого актуально в свете необходимости повышения качества музыкального образования и поиска эффективных подходов к обучению.

Ключевые слова: Святослав Кнушевицкий, виолончель, методика обучения, музыкальное образование, педагогический подход, история музыки, современное обучение, виолончелисты.

METHOD OF TEACHING THE CELLO BY SVYATOSLAV NIKOLAEVICH KNUSHEVITSKY

Abstract. The article discusses the methods of teaching cello playing by the outstanding Soviet cellist and teacher Svyatoslav Knushevitsky, which became the basis for training several generations of outstanding musicians. The author examines his pedagogical approach, which includes both general principles and specific techniques. The purpose of this study is to analyze Knushevitsky's pedagogical activity and its influence on the development of music education. The objectives include studying the biography and pedagogical activity, identifying the key principles of his approach and assessing their significance for modern cello teaching. To achieve the objectives of the study, the methods of historical analysis, comparative study of pedagogical approaches and analysis of modern music educational practices were used. The study of Knushevitsky's methodology is relevant in light of the need to improve the quality of music education and search for effective approaches to teaching.

Keywords: Svyatoslav Knushevitsky, cello, teaching methods, music education, pedagogical approach, history of music, modern education, cellists.

Святослав Николаевич Кнушевицкий является выдающимся представителем русской школы игры на виолончели, который своим творчеством и педагогической деятельностью продолжил традиции, заложенные его предшественниками. Его вклад в развитие виолончельного искусства, а также влияние на последующие поколения музыкантов делают его значимой фигурой в истории музыкальной культуры России.

Святослав Кнушевицкий получил музыкальное образование в Московской консерватории имени П.И. Чайковского. Его наставником стал Семён Матвеевич Козолупов, выдающийся виолончелист и педагог. Под руководством С. М. Козолупова С. Н. Кнушевицкий овладел не только техникой игры, но и глубоко проникся традициями русской виолончельной школы, что стало основой его исполнительского стиля. Семен Матвеевич Козолупов – ученик А. В. Вержбиловича, продолжателя традиций К. Ю. Давыдова, который считается основателем систематизированной системы обучения виолончелистов в России – школы игры. Традиции русской школы виолончели укреплялись также другими выдающимися музыкантами. Например, Карл Фридрих Вильгельм Фитценхаген, обучаясь у Ф. Грюцмахера, стал видным виртуозом и в 1870 г. был приглашён на должность профессора виолончели Московской консерватории, где проработал двадцать лет [9, с. 107]. Козолупов, сохраняя традиции своих учителей, поднял исполнительский уровень русской виолончельной школы до невиданных высот. Благодаря его ученикам (С. Кнушевицкий, М. Ростропович, Н. Шаховская, В. Берлинский), советская система обучения виолончелистов приобрела широкую популярность во всем мире.

Именно благодаря инициативе С. М. Козолупова Кнушевицкий в 1941 г. начал свою педагогическую деятельность в Московской консерватории, а в 1954 г. принял эстафету своего учителя в должности заведующего кафедрой виолончели и контрабаса [6, с. 132].

Методика обучения С. Н. Кнушевицкого представляет собой уникальное явление в истории русской виолончельной педагогики. Кнушевицкий сыграл ключевую роль в популяризации русской школы игры на виолончели, направляя свои усилия на сохранение и развитие традиций, заложенных его предшественниками, такими как Карл Давыдов и Семён Козолупов. Кнушевицкий адаптировал их методы и подходы к современным требованиям исполнительского искусства, дополнив собственными подходами. В своей педагогической практике Козолупов делал акцент на сочетании технического мастерства с глубоким музыкальным пониманием произведений.

Святослав Кнушевицкий придавал большое значение выявлению индивидуальных особенностей каждого ученика. Воспоминания его выпускников свидетельствуют о том, что он всегда стремился понять их уникальные черты, способности и темперамент. Это позволяло строить процесс обучения таким образом, чтобы максимально учитывать сильные стороны ученика, не игнорируя необходимость работы над недостатками. Такой подход обеспечивал эффективное развитие музыкальных навыков и формирование музыкантов с яркой индивидуальностью, что было исключено в классе С. М. Козолупова, где студенты обучались по строгому шаблону [1, с. 230]. Методика С. М. Козолупова включала систематическое развитие исполнительских навыков, начиная с основ, но была крайне шаблонна и универсальна ко всем студентам. Кнушевицкий же делал акцент на индивидуальный подход к каждому ученику, учитывая и развивая индивидуальные сильные стороны каждого. Он уделял особое внимание развитию выразительности звука у своих учеников. Этот исполнительский аспект, С. Н. Кнушевицкий, вдохновленный методикой Семёна Козолупова, считал основополагающим для формирования музыкального мастерства.

Гибкость в обучении была одной из ключевых черт педагогического стиля Кнушевицкого. Он подбирал репертуар и методы преподавания в соответствии с уровнем подготовки и интересами ученика. Такой подход не только способствовал более глубокому

усвоению материала, но и формировал у студентов уверенность в своих силах и мотивацию к дальнейшему обучению.

Кнушевицкий стремился создать атмосферу доверия и сотрудничества в учебном процессе, основывая свой педагогический стиль на уважении к ученику, что способствовало раскрытию творческого потенциала студентов. Важно, чтобы на уроке существовала атмосфера «вслушивания» в партию ученика и ведения диалога с ним, как отмечает Р. К. Хурматуллина [9, с. 46]. Такая среда позволяла студентам чувствовать себя комфортно, сосредоточиваться на обучении и достигать высоких результатов.

В качестве ведущего педагогического принципа выступал личный показ на инструменте технических и выразительных особенностей исполнительской интерпретации. Кнушевицкий, прежде всего, старался воспитать у своих учеников профессиональную самостоятельность – способность без помощи педагога совершенствовать техническое мастерство и грамотно интерпретировать незнакомые сочинения, опираясь на методические труды отечественной виолончельной педагогики [1, с. 229]. Особое внимание уделялось анализу творчества авторов-современников и скрупулезному изучению партитур изучаемых произведений. Кнушевицкий индивидуально подбирал для учеников художественный репертуар, обращая внимание на уровень мастерства и духовной зрелости. В отличие от С. М. Козолупова, он не разрешал исполнять «Сюиты для виолончели соло» И. С. Баха, если студент не достиг требуемого Кнушевицким уровня художественного понимания музыки.

Одним из наиболее ярких свидетельств успеха педагогической деятельности С. Н. Кнушевицкого является тот факт, что его ученики, такие как Е. Альтман, И. Гаврыш, С. Лушин, Т. Полторыхина, В. Потапов, Ю. Страшникова, М. Хомицер, Г. Щелкановцева, достигли мирового признания. При постоянной поддержке Кнушевицкого в качестве профессора и заведующего виолончельной кафедрой главного музыкального учебного заведения страны – Московской консерватории – Саратов, где он начинал свой творческий путь, стал важным центром художественной культуры Поволжья и России, с развитой сетью музыкального образования и одной из старейших консерваторий в стране [3, с. 11]. Огромный вклад Кнушевицкого в развитие советского музыкального образования обеспечивает ему заслуженное признание как одного из ведущих педагогов своего времени.

Музыкальный слух является фундаментальным аспектом в обучении игре на виолончели. Святослав Николаевич уделял особое внимание развитию слуха своих учеников, считая это основой для понимания музыкальных произведений и их интерпретации. Он акцентировал внимание на важности точного восприятия звуковысотности, динамики и тембра, что позволяло студентам глубже вникать в музыкальную ткань произведения. Воспоминания учеников подтверждают, что Кнушевицкий использовал разнообразные упражнения для тренировки слуха, включая активное прослушивание и анализ огромного количества музыкальных произведений [2, с. 18].

Технические упражнения играли ключевую роль в методике обучения Кнушевицкого, что одинаково характерно для всех педагогов отечественной школы. Эти упражнения были направлены на развитие координации, силы и гибкости пальцев, а также на совершенствование техники смычка. Но Кнушевицкий, в отличие от Козолупова разрабатывал индивидуальные комплексы упражнений для каждого студента, учитывая их уровень подготовки и физические особенности. Такой подход способствовал не только улучшению технических навыков, но и формированию уверенности в исполнении сложных партий [4, с. 218].

Его методика включала систематическое развитие исполнительских навыков, начиная с основ, и особое внимание уделялось музыкальной интерпретации. Кнушевицкий,

равно как и его учителя, считал, что только гармоничное соединение техники и музыкальности позволяет достичь высокого уровня игры на виолончели. Новые упражнения, разработанные Святославом Николаевичем, часто включали элементы, требующие одновременного использования слуха и техники, такие как исполнение гамм с варьированием динамики и артикуляции [4, с. 219]. Этот подход помогал студентам не только улучшать технику, но и развивать музыкальную выразительность.

Кнушевицкий считал глубокое знание музыкальной теории важнейшей составляющей успешного обучения игре на виолончели. Он отмечал, что без знания основ гармонии, композиции и музыкальной драматургии исполнителю сложно проникнуть в сущность произведения и передать его содержание. Это особенно актуально для сложных произведений, таких как сюиты И. С. Баха, где теоретическая подготовка способствует пониманию системы выразительных средств композитора. Таким образом, изучение теории музыки становилось неотъемлемой частью занятий. Совместное музицирование, отражая романтическое стремление к задушевному общению, стало характерным для культурной жизни XIX века. Это подчеркивает значимость не только индивидуального обучения, но и коллективного музыкального опыта, который обогащает понимание и интерпретацию музыкальных произведений. Методика Кнушевицкого предполагала активное использование теоретических знаний в процессе практического обучения. Ученики анализировали музыкальные тексты, изучая их гармоническую и ритмическую структуру, что позволяло осознанно подходить к их интерпретации. Такой подход, характерный для всех представителей русской виолончельной школы, помогал студентам не только освоить технически сложные пассажи, но и глубже понять замысел композитора [6, с. 199]. Анализ музыкальных произведений становился мостом между теорией и практикой, способствуя формированию у учеников целостного восприятия музыки.

Кнушевицкий считал анализ исполнения важнейшим компонентом обучения игре на виолончели. Он подчеркивал, что осознанное понимание собственных действий и их последствий для звучания инструмента является ключом к профессиональному росту музыканта. Такой подход формировал у учеников способность самостоятельно работать над своим мастерством, что становилось одной из главных целей методики Кнушевицкого. Анализ предоставлял студентам возможность выявлять сильные и слабые стороны своей игры, а также находить пути для их улучшения. Это подчеркивает необходимость педагогической поддержки в процессе обучения, что может способствовать более глубокому осмыслению и анализу исполнения [8, с. 50].

Критика занимала центральное место в педагогическом подходе Кнушевицкого. Он использовал ее не как средство указания на ошибки, а как инструмент, помогающий ученикам осознать свои возможности и пределы. Особое внимание уделялось конструктивности критики, которая должна была вдохновлять студентов на дальнейшее развитие. Кнушевицкий подчеркивал, что критика должна быть индивидуальной, учитывающей особенности каждого ученика и направленной на достижение конкретных целей в обучении [1, с. 150]. Одним из ярких примеров использования анализа и критики в практике Кнушевицкого было применение записей исполнения учеников, чего ранее не было по причине отсутствия технической возможности. Первые магнитофоны появились в СССР в 1947 г. Это позволяло студентам записывать и слушать свою игру со стороны, выявлять тонкости и нюансы, которые могли быть упущены в процессе исполнения. Совместное обсуждение записей с преподавателем способствовало развитию критического мышления и музыкального слуха. Индивидуальный подход Кнушевицкого к каждому ученику обеспечивал адаптацию анализа и критики к их уникальным особенностям, что делало обучение максимально эффективным.

Святослав Николаевич Кнушевицкий уделял большое внимание основным принципам работы с инструментом, считая их ключевыми для успешного обучения игре на виолончели. Он подчеркивал важность правильной постановки рук, которая обеспечивает основу для выполнения всех технических приемов. Согласно его методике, правильное и естественное положение рук и пальцев позволяет ученику избежать напряжения, что способствует более свободному и выразительному исполнению. Кнушевицкий считал, что обучение должно начинаться с формирования у студента правильных базовых навыков, которые в дальнейшем станут фундаментом для освоения более сложных элементов игры [4, с. 220].

В 1936–1937 гг. Кнушевицкий вёл класс виолончели в Московском музыкальном училище им. М. М. Ипполитова-Иванова, где приобрел ценный опыт постановки игрового аппарата начинающим виолончелистам. Одним из ключевых аспектов его методики было внимание к технике постановки рук и пальцев. Он разработал подходы, которые способствовали развитию гибкости и силы пальцев, что является важным условием для успешного освоения виолончели. В частности, он рекомендовал своим ученикам регулярно выполнять упражнения, такие как гаммы и арпеджио, которые укрепляют пальцы и развивают их подвижность [5, с. 111]. Эти упражнения также помогают студентам освоить правильное положение рук на грифе, что позволяет легко и точно извлекать звуки. Таким образом, Кнушевицкий создавал условия для формирования у студентов уверенности в своих технических возможностях.

Выбор музыкального репертуара играет ключевую роль в обучении игре на виолончели, поскольку он определяет направления развития ученика и формирует его музыкальные предпочтения. Святослав Николаевич уделял особое внимание подбору художественного материала, соответствующему как техническому уровню, так и музыкальным интересам студентов. Он подчеркивал, что правильно выбранные произведения способствуют не только развитию техники, но и формированию художественного вкуса и личного стиля исполнения. Вместе с тем, ансамблевое исполнительство также имеет значительное значение. Оно способствует созданию благоприятной психологической атмосферы на занятиях и формированию условий для успешного исполнения музыкальных произведений [9, с. 56]. Кнушевицкий активно использовал музыкальные произведения для развития технических навыков своих учеников. Он часто обращался к этюдам и каприсам, таких композиторов, как Поппер и Дюпор, которые способствовали совершенствованию техники пальцев, смычка и координации. Эти произведения, обладая ярко выраженной технической направленностью, предоставляли студентам возможность сосредоточиться на конкретных аспектах игры, таких как точность интонации и динамическая выразительность.

С. Н. Кнушевицкий первым начал занимался адаптацией сложных произведений для студентов с различным уровнем подготовки, что позволяло начинающим музыкантам знакомиться с выдающимися произведениями виолончельного репертуара без чрезмерных технических трудностей. Такой подход способствовал постепенному развитию навыков и поддерживал интерес к обучению, что повышало эффективность педагогического процесса. Это подчеркивает значимость адаптации материалов для различных уровней подготовки в образовательном процессе [2, с. 17].

Святослав Кнушевицкий, будучи профессором Московской консерватории, уделял особое внимание сохранению и передаче традиций русской школы виолончели. Его подход к обучению базировался на глубоких знаниях истории и методологии игры, а также на личном опыте выдающегося исполнителя. Кнушевицкий стремился не только передать своим ученикам технические навыки, но и донести до них дух русской музыкальной школы, её эстетические и художественные ценности [7, с. 101]. Такой подход способствовал

формированию у его учеников не только профессиональных качеств, но и понимания важности преемственности традиций.

Рассматриваемый способ обучения имеет множество преимуществ, таких как способность развивать не только технические навыки, но и музыкальное мышление. Однако его применение в современных условиях может столкнуться с определёнными трудностями. Например, индивидуальный подход требует значительных временных и эмоциональных затрат от преподавателя, что может быть сложно в условиях массового музыкального образования. Тем не менее, её элементы, такие как акцент на выразительности и музыкальном слухе, остаются актуальными и успешно используются в современных школах и консерваториях.

В ходе исследования была проведена всесторонняя оценка вклада Святослава Кнушевицкого в развитие русской школы игры на виолончели. Анализ его биографии, педагогической деятельности и исполнительского искусства позволил выявить, что Кнушевицкий не только продолжил традиции, заложенные Карлом Давыдовым и Семеном Козолуповым, но и существенно обогатил их своими инновационными подходами. Его педагогические методы, основанные на индивидуальном подходе и внимании к интерпретации, сформировали новое поколение выдающихся музыкантов, которые продолжили развивать русскую школу виолончели.

Методика Кнушевицкого продолжает оставаться актуальной в современных условиях музыкального образования. Её элементы, такие как адаптация подходов к индивидуальным потребностям учеников и внимание к развитию музыкального слуха, успешно применяются в музыкальных школах и консерваториях. Анализ её влияния на обучение виолончелистов показывает, что принципы, заложенные Кнушевицким, могут быть эффективно использованы для решения современных задач музыкального обучения, что свидетельствует о её значимости и перспективности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 9: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 6 апреля 2016 года / Сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2017. – 300 с.
2. Берлизов, Д. А. Традиции профессиональной подготовки музыканта-исполнителя в классах камерного ансамбля Московской консерватории : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2013. – 23 с.
3. Демченко, А. И. Путь длиной в столетие. К юбилею Саратовской Консерватории // Искусство и образование. – 2012. – № 4 (78). – С. 5-15.
4. Искусство и искусствоведение. Теория и опыт: исполнительство и педагогика : сборник научных трудов / под редакцией Н. Л. Прокопова. — Кемерово : КемГИК, 2018. – 244 с. – URL: https://e.lanbook.com/book/121884 (дата обращения: 20.02.2025).
5. Кустов, М. Ю. Творчество немецких скрипачей и виолончелистов XIX века как одна из основ формирования мирового классического струнно-смычкового инструментализма // Культура и искусство Германии : Сборник статей по материалам Десятой международной научной Интернет-конференции, Тамбов, 17–28 октября 2017 года / Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова»; Ответственный редактор О. В. Немкова; редактор О. В. Генебарт. – Тамбов: Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования

«Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова», 2018. – С. 101-115.
6. Селезнев, А. Н. С.М. Козолупов и его школа в контексте развития русского виолончельного искусства (к истории классов виолончели МГК) : специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство" : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Селезнев Алексей Николаевич. – Москва, 2007. – 226 с.
7. Со, Ц., Зайцева, М. Л. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109.
8. Со, Ц., Зайцева, М. Л. Рудольф Баршай – альтист, дирижер: к вопросу взаимодействия сфер творческой деятельности // Искусство и образование. – 2024. – № 3 (149). – С. 50-56.
9. Хурматуллина, Р.К. Инструментальные ансамбли: учебное пособие / Р.К. Хурматуллина. — Казань: «Астория и К», 2016. – 74 с.

REFERENCES

1. Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istorija i sovremennost'. Vyp. 9: Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Kazan', 6 aprelja 2016 goda / Sost. V. I. Jakovlev; Kazan. gos. konservatorija. – Kazan', 2017. – 300 p.
2. Berlizov, D. A. Tradicii professional'noj podgotovki muzykanta-ispolnitelja v klassah kamernogo ansamblja Moskovskoj konservatorii : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija : 17.00.02. – Rostov-na-Donu, 2013. – 23 p.
3. Demchenko, A. I. Put' dlinoj v stoletie. K jubileju Saratovskoj Konservatorii // Iskusstvo i obrazovanie. – 2012. – № 4 (78). – Pp. 5-15.
4. Iskusstvo i iskusstvovedenie. Teorija i opyt: ispolnitel'stvo i pedagogika : sbornik nauchnyh trudov / pod redakciej N. L. Prokopova. — Kemerovo : KemGIK, 2018. – 244 p. – URL: https://e.lanbook.com/book/121884 (data obrashhenija: 20.02.2025).
5. Kustov, M. Ju. Tvorchestvo nemeckih skripachej i violonchelistov XIX veka kak odna iz osnov formirovanija mirovogo klassicheskogo strunno-smychkovogo instrumentalizma // Kul'tura i iskusstvo Germanii : Sbornik statej po materialam Desjatoj mezhdunarodnoj nauchnoj Internet-konferencii, Tambov, 17–28 oktjabrja 2017 goda / Tambovskoe oblastnoe gosudarstvennoe bjudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovanija «Tambovskij gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogicheskij institut im. S.V.Rahmaninova»; Otvetstvennyj redaktor O. V. Nemkova; redaktor O. V. Genebart. – Tambov: Tambovskoe oblastnoe gosudarstvennoe bjudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovanija «Tambovskij gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogicheskij institut im. S.V.Rahmaninova», 2018. – Pp. 101-115.
6. Seleznev, A. N. S.M. Kozolupov i ego shkola v kontekste razvitija russkogo violonchel'nogo iskusstva (k istorii klassov violoncheli MGK) : special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija / Seleznev Aleksej Nikolaevich. – Moskva, 2007. – 226 p.
7. So, C., Zajceva, M. L. Pianist i dirizher Mihail Vasil'evich Pletnev: «perevorot tradicij» ili ih sohranenie? // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
8. So, C., Zajceva, M. L. Rudol'f Barshaj – al'tist, dirizher: k voprosu vzaimodejstvija sfer tvorcheskoj dejatel'nosti // Iskusstvo i obrazovanie. – 2024. – № 3 (149). – Pp. 50-56.
9. Hurmatullina, R.K. Instrumental'nye ansambli: uchebnoe posobie / R.K. Hurmatullina. — Kazan': «Astorija i K», 2016. – 74 p.

Ли Кайсян
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 627052107@qq.com

Li Kaixiang
postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

ТВОРЧЕСТВО ДЖОНА КЕЙДЖА И КОНЦЕПЦИЯ ЗВУКА: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА

Аннотация. Статья освещает ключевые аспекты творчества американского композитора Джона Кейджа, акцентируя внимание на его инновационном подходе к звуку и музыкальному контексту. Кейдж, известный своим высказыванием о бессмысленности звука, перевернул представления о музыке, вводя концепцию случайных операций и неопределенности как центральных аспектов своей композиционной практики. Он подчеркивает, что музыка присутствует повсюду, даже в тишине, и исследует идеи «звук-пространства» и роли тишины как неотъемлемой части музыкального опыта. Через свои известные произведения, такие как «4'33», Кейдж побуждает слушателей по-новому взглянуть на звук, позволяя размыть границы между музыкой и повседневной жизнью. Его работа продолжает оказывать влияние на современное искусство и музыкальную практику, стимулируя обсуждения о природе звука и его восприятии.

Ключевые слова: Джон Кейдж, авангард, концепция звучания, пространство, контекст, музыкальный анализ, композиторские приемы.

JOHN CAGE'S WORK AND THE CONCEPT OF SOUND: RETHINKING THE MUSICAL CONTEXT

Abstract. The article highlights key aspects of American composer John Cage's work, focusing on his innovative approach to sound and musical context. Cage, famous for his statement on the meaninglessness of sound, overturned notions of music by introducing the concept of chance operations and uncertainty as central aspects of his compositional practice. He emphasizes that music is present everywhere, even in silence, and explores ideas of “sound-space” and the role of silence as an integral part of the musical experience. Through his acclaimed works such as “4'33”, Cage encourages listeners to take a fresh look at sound, allowing the boundaries between music and everyday life to blur. His work continues to influence contemporary art and musical practice, stimulating discussions about the nature of sound and its perception.

Keywords: John Cage, avant-garde, concept of sound, space, context, musical analysis, compositional techniques.

Американский композитор-экспериментатор Джон Кейдж (1912-1992) – одна из самых влиятельных фигур в истории саунд-арта, а также в истории экспериментальной музыки. Его знаменитое высказывание в полной мере характеризует творчество: «Мне не нравится осмысленный звук. Если звук бессмысленный, я только за». Концепция случайных операций и неопределенности стала краеугольным камнем композиторской карьеры Кейджа, и он популяризировал идею о том, что музыка есть везде – даже в тишине. Понятие Кейджа «звук-пространство» рассматривается в терминах западной художественной музыки и теории гармонии [7, с. 261]. Музыкальная композиция опирается

на принцип за пределами самих звуков, на структуру гармонии, которая, хотя и не обязательно присутствует в звуках или их восприятии, определяет их. Гармония определяет типы отношений, которые имеют место между звуками, лишь абстрагируясь от любого понятия самих звуков.

О своеобразном понимании Кейджем звука можно судить уже по его эссе конца 1930-х годов «Будущее музыки: Credo», в котором он сосредоточился на идее, что современный композитор больше не ограничен традиционной оркестровой инструментальной моделью и может с помощью технологических достижений создавать новые звуковые опыты. В начале своей карьеры Джон Кейдж был композитором-аккомпаниатором. Уже в это время он начал работать с концепциями, которые позже отнесут к контркультуре шестидесятых, но его идеи были основаны на авангарде, возникшем в начале двадцатого века. В 1937 году, например, он продемонстрировал первые признаки того, что всю жизнь стремился дистанцироваться от традиционной музыки. В своем выступлении в Сиэтле он заявил: «Изобретатели электрических музыкальных инструментов пытались имитировать инструменты восемнадцатого и девятнадцатого веков, подобно тому как первые конструкторы автомобилей копировали повозку» [6, с. 31]. Продолжая критиковать эту неспособность нарушить традиционный процесс, Кейдж решил использовать в качестве инструментов предметы. Хотя в 1976 году он отметил, что это было сделано потому, что у него «не было ни цента», это позволило ему на раннем этапе создать индивидуальный, узнаваемый мотив, который привлек внимание к его работам. Эта концепция была новой для музыкальной сферы, она перекликалась с идеологией искусства в авангардных кругах. В частности, Кейдж был известен своими «подготовленными пианино» – инструментами, оснащенными дополнительными деталями, которые превращали ноты в ударные тона при нажатии определенных клавиш.

Музыка будущего, согласно Кейджу, это музыка, в которой любое разделение между музыкальным и немузыкальным звуком исчезает, и композитор имеет дело со всем звуковым полем. Эта идея постепенно приобретает все более формальный и практический статус, в конечном счете в терминах того, что он называет звуковым пространством. В формулировке этого пространства, которую Кейдж дал в середине 1950-х годов и которую он будет использовать практически без изменений до конца своей жизни, любой данный звук определяется пятью различными, но неразделимыми переменными – частотой, амплитудой, тембром, длительностью и морфологией. В музыкальной практике, где понимание звука выводится из этого звукового пространства, работа со звуком уже не сводится к следованию строгой схеме предопределенных тональных отношений, а скорее к извлечению отдельных звуков из всего поля потенциальных звуков. В таком понимании, в отличие от всегда заданных правил гармонии, при работе со звуковым пространством необходимо производить отдельные звуки. Делая шаги в отношении музыкальной традиции, Кейдж был частью направления художественного модернизма, которое получило заметное теоретическое внимание в 1960-е годы.

Кейдж был одним из самых значительных композиторов Новой музыки и помог полностью перевернуть представление о традиционной классической музыке. Важной для этой революции была и философия, которая стояла за его музыкой и была неразрывно связана с его композициями. Музыка Кейджа идет рука об руку с развитием общества, которое отчасти началось с появлением электронных устройств в доме каждого человека, и это, как следствие, изменило общество, в котором мы живем. Его музыка очень часто определяется выполнением случайных действий в случайной последовательности, поэтому его композиции можно рассматривать как часть алеаторического движения в Новой музыке. Но композиции Кейджа также очень часто пытаются и предлагают использовать

любой повседневный предмет для создания звуков, а значит, делать музыку из всего и везде. Благодаря этому Кейджу удается не привязывать свою музыку к концертным залам, а сделать ее доступной буквально везде. Более того, во многих композициях Кейджа не указывается, какие инструменты следует использовать.

Желание Кейджа включить шумы в свою музыку привело его к поиску новых принципов структурирования, основанных на длительности, которые могли бы вместить как тональные, так и нетональные звуки. Поиск Кейджем организующих принципов был поиском организации в терминах тех или иных аспектов звуков (высота тона, длительность, тембр, интенсивность). В этом он полностью вписывается в мейнстрим западной художественной музыки. Он просто реагирует на доминирующую практику использования высоты тона в качестве первичной основы организации в этой традиции. Из-за своего интереса к шуму он выбирает длительность в качестве первичной основы организации. Подход к организации музыки на основе длительности уже проявился в работах Кейджа 1940-х годов, основанных преимущественно на ударных инструментах. Важно, что Кейдж свяжет свое внимание к длительному аспекту звука с интересом к тишине: «Я подумал, что если в моей музыке не будет тональности, то мне нужно что-то, что создаст альтернативную структуру; и это был ритм. Я изучил природу звука, который имеет высоту, длительность, обертон и амплитуду. Затем я изучил тишину; и из этих четырех вещей тишина обладала только длительностью» [2, с. 349].

Кейдж не рассматривает иерархию гармонической системы. Для него гармоническая система – это то, что может произойти в его музыке, но не обязательно должно произойти. В концепции композитора музыка состоит из различных звуков, сами звуки могут быть любыми: шум, который издают бытовые предметы; нота, которую играет классический инструмент; чей-то голос; шум транспорта и т.п. Звук – это не то, что, как часть музыки, происходит по расписанию в концертных залах, других музыкальных учреждениях или даже церквях, но это то, что есть везде, где есть ухо, способное услышать что-либо [5, с. 33].

Также композитора интересует концепция тишины, которая включена в его музыкальную схему как разновидность звука. Для Кейджа звук «действует» сам по себе, он не нуждается ни в какой дополнительной информации. Этому явлению посвящено самое известное произведение композитора «4'33». В дискуссиях о «4'33» часто упоминается, но никогда полностью не объясняется то, что считается необходимым условием музыки, а именно, что она включает в себя организацию звука. Хотя содержание условия организованного звучания не было четко сформулировано, два вопроса, касающиеся требований, которые оно предъявляет, кажутся релевантными для оценки «4'33» в отношении этого условия: 1) Может ли произведение быть полностью беззвучным? В частности, может ли полностью беззвучное произведение демонстрировать достаточную степень организованности, чтобы удовлетворять условию организованного звучания? 2) Насколько организации – особенно намеренно направленной внутренней организации – достаточно для того, чтобы произведение удовлетворяло условию организованного звука? [4, с. 484]

Когда произведение «4'33» было впервые исполнено на публике, люди покидали концертный зал, раздосадованные и разочарованные, потому что не слышали никакой музыки. Но именно это хотел донести до слушателей автор, смысл в том, что зрители будут слушать «ничего» в течение установленного времени – четырех минут и тридцати трех секунд. Таким образом Кейдж проверял границы того, что аудитория может принять за музыкальный опыт. Композитор принимал звук и работал с ним, полностью оставляя за звуковым полем дальнейшее значение или возможность его интерпретации, не ориентируясь на параметры традиционной музыки.

Произведение «4'33» ставит глубокие вопросы о природе тишины. Кейдж отвергал понятие абсолютной тишины, утверждая, что чистой тишины не существует – даже в отсутствие намеренного звука всегда присутствуют окружающие шумы. Рассматривая тишину как композиционный элемент, Кейдж побуждает слушателей пересмотреть свои предубеждения относительно того, что такое музыка, и призывает их принять богатство звукового опыта во всех его формах. Более того, «4'33» служит критикой коммерциализации музыки [8, с. 485]. В культуре, наводненной коммерцией и зрелищными представлениями, композиция Кейджа выступает как радикальный жест против коммерциализации искусства. Представляя тишину как музыку, Кейдж заставляет нас столкнуться с тем, как наше восприятие ценности и смысла конструируется в рамках культурного ландшафта.

За десятилетия, прошедшие с момента премьеры, «4'33» вдохновило бесчисленное множество интерпретаций и адаптаций в различных художественных дисциплинах. От инсталляций визуального искусства до театральных постановок художники продолжают исследовать последствия радикального видения Кейджа, расширяя границы творчества и бросая зрителям вызов новым и нетрадиционным способам взаимодействия с искусством. Можно утверждать, что «4'33» Джона Кейджа остается основополагающим произведением в истории музыки, бросающим вызов традиционным представлениям о композиции, исполнении и тишине. Его непреходящее наследие служит свидетельством того, что искусство способно провоцировать мысли, стимулировать дискуссии и расширять наше понимание окружающего мира.

Эстетика тишины, которую поддерживает «4'33», отказывается от традиционной музыкальной чувствительности и демонстрирует, как нормативные представления о музыке «мешают» слушать. Таким образом, сочинение направляет внимание слушателя на окружающие звуки так, как не делает этого отдых в обычном произведении; а именно, молчание исполнителя использует традиционный концертный этикет, чтобы внимание аудитории было направлено на звуковой ландшафт вокруг. Такое направление внимания достаточно для присвоения окружающих звуков. Другие новаторские произведения композитора также поднимали различные вопросы о содержании организованного звукового состояния. Неудивительно, что Кейдж создал множество таких работ.

Из отношения композитора к звуку вытекает важная характеристика его сочинений: в музыкальных произведениях он ищет не смысл и не передачу значения, а простое удовлетворение чувства радости и удовольствия. Это воплощение «ничего» и всего в музыкальной концепции Кейджа означает завершение в искусстве и является источником радости и удовольствия – независимо от того, будет ли это названо музыкой или нет. Также Кейдж экспериментировал со многими композиторскими техниками, и произведения, представляющие его алеаторическую фазу, могут быть лишь примерами в обширном творчестве композитора, который никогда не придерживался какого-то одного отличительного композиторского стиля. Будучи таким разносторонним автором, Кейдж убедительно доказывает возможность сосуществования множества стилей в одном человеке и, в конечном счете, в категории музыки. Более того, возможно, в своем композиторском творчестве он также отражает отчасти хаотичный и многозначный мир Новой музыки второй половины XX века.

Кажется логичным и справедливым, что многое в музыке Кейджа подвергалось сомнению с точки зрения того, что это настоящая музыка. Но поскольку Кейдж никогда не был композитором, который хотел навязать свои идеи другим людям, единственный способ оценить его музыку и философию, лежащую в ее основе, — это принять ее. Работа с этим фактом в области гуманитарных наук и искусства может помочь расширить мышление в междисциплинарном и взаимосвязанном ключе. Кейдж, с одной стороны, расширил

функциональное поле музыки, а с другой – подчеркнул междисциплинарную связь с исполнительскими искусствами внутри категории музыки. Композитор демонстрирует междисциплинарность своей музыки и авторского стиля и подчеркивает, что для него нет необходимости исключать одну категорию из другой. Междисциплинарность и невозможность разделить музыку Кейджа на ее основные компоненты подчеркивает одну из самых актуальных проблем философии новых медиа.

Поскольку Кейдж посвятил свой подход к звуку изучению восточных духовных практик, его принцип свободной игры распространяется от теории искусства до общей социальной философии. Исследователь авангардной музыки Блом подчеркивает прагматическую двусмысленность и предписывающие тенденции, присутствующие в его духовно-информационной дисциплине, что делает проблематичным подход к его понятию погружения [1, с. 69]. Раскрывая вопрос о том, действительно ли можно ощутить бесконечную музыкальность звука, или же такое стремление слишком ограничено самой возможностью погружения. Прежде всего субъективность с самого начала является категорией, которая должна быть преодолена в этом понятии погружения, граница «жизнь-искусство» должна исчезнуть универсально, без учета того, как и на каких условиях различные виды «памяти» или субъективности могут прийти к формулированию такого разделения или его последующему перевороту. Проблема в том, что, поскольку погружение опирается на отказ от субъективности, именно сама субъективность, воспоминания, знания или восприятие человека, по сути, определяют возможность погружения. Но вопрос субъективности сложен, поскольку если «музицирование любого звука может происходить только через разум, то есть риск полностью потеряться, так как нет границ или субъективных точек отсчета, которые могли бы направлять внимание слушателя. Однако духовно-информационный подход Кейджа не остается без внимания. Принцип «нулевого» мышления создает противоречие между возможностью погружения в образовательный процесс и субъективностью человека, и, как показывает Блом, это проблематично. Когда речь идет о любом столкновении с искусством, проявляется конфронтация между субъективностью человека и самой формой искусства. Хотя размывание границ между искусством и жизнью было важно для Кейджа, «дефрагментация» границ между зрелищем и зрителем/объектом и субъектом не кажется столь же определенной, как строгость его духовной дисциплины.

Музыка и концептуальное мышление Кейджа стали отправной точкой для многих исследований эстетического метода организации, в котором слуховое восприятие занимает центральное место. Для Кейджа внимание к опыту, восприятию, свободе личности в связи со стремлением к гуманному обществу, где искусство и повседневная жизнь тесно переплетены, являются постоянными темами. Присутствие и отсутствие звука и их влияние на людей и организации получили очень мало явного внимания в теории организации, в то же время звук, помехи, шум и музыка тесно связаны с людьми в/и организациями. Звук постоянно окружает нас. Тишины не существует. При слуховом восприятии все дело в умении слушать Кейдж обращает внимание на конкретные явления звука, тишины и музыки в нашем обществе, которые могут быть перенесены один на один на организации – сложной комбинации замечать, сигнализировать, различать, распознавать и понимать [3, с. 11-12]. Таким образом, композитор предпринимал попытки переосмысления музыкального контекста через расширение концепции звука и трансформацию функций звучания. Экспериментальный характер творчества Кейджа придает его произведениям актуальность и в современную эпоху, насыщенную электронной музыкой и нескончаемым потоком информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Blom, I. Boredom and oblivion. In K. Friedman (Ed.), The Fluxus Reader, part III theories of Fluxus. – Academy Editions, 1998. – 124 p.
2. Nicholls, D. Review: John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950 // Music and Letters. – 2003. – Vol. 84, No. 2. – P. 335-351.
3. Wildenberg, G. Cagenization: John Cage on Organization. – University of Humanistic Studies, 2012. – 18 p.
4. Zhao, Y. Review Emerging Art Forms from Danto's Artistic Theories--Use John Cage' 4'33" as an Example // Communications in Humanities Research. – 2023. – Vol. 3, No. 1. – P. 483-488.
5. Джумалиева, Т. Звуковой мир Джона Кейджа // Saryn. – 2013. – Т. 1, № 1. – С. 31-37.
6. Липов, А. Н. Джон Кейдж - 8 частей из многогранной жизни и творчества полихудожника / А. Н. Липов // Музыка и время. – 2019. – № 1. – С. 28-34.
7. Переверзева, М. В. Музыкальная философия пьесы "4'33" Джона Кейджа / М. В. Переверзева // Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования: Сборник научных трудов Высшей школы музыки им. А. Шнитке (институт) РГСУ / Ответственный редактор Н. С. Ющенко. Том Выпуск IV. – Москва: КТ "Буки-Веди", 2018. – С. 256-270.
8. Петров, В. О. Музыкальная тишина и шумовая музыка Джона Кейджа: принципы интеграции шума в музыкальную композицию / В. О. Петров // Культура и искусство. – 2015. – № 5. – С. 479-490.

REFERENCES

1. Blom, I. Boredom and oblivion. In K. Friedman (Ed.), The Fluxus Reader, part III theories of Fluxus. – Academy Editions, 1998. – 124 p.
2. Nicholls, D. Review: John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950 // Music and Letters. – 2003. – Vol. 84, No. 2. – Pp. 335-351.
3. Wildenberg, G. Cagenization: John Cage on Organization. – University of Humanistic Studies, 2012. – 18 p.
4. Zhao, Y. Review Emerging Art Forms from Danto's Artistic Theories--Use John Cage' 4'33" as an Example // Communications in Humanities Research. – 2023. – Vol. 3, No. 1. – Pp. 483-488.
5. Dzhumalieva, T. Zvukovoi mir Dzhona Keidzha // Saryn. – 2013. – T. 1, № 1. – Pp. 31-37.
6. Lipov, A. N. Dzhon Keidzh - 8 chastei iz mnogogrannoi zhizni i tvorchestva polikhudozhnika / A. N. Lipov // Muzyka i vremya. – 2019. – № 1. – Pp. 28-34.
7. Pereverzeva, M. V. Muzykal'naya filosofiya p'esy "4'33" Dzhona Keidzha / M. V. Pereverzeva // Khudozhestvennoe prostranstvo kul'tury tret'ego tysyacheletiya: problemy nauki i obrazovaniya: Sbornik nauchnykh trudov Vysshei shkoly muzyki im. A. Shnitke (institut) RGSU / Otvetstvennyi redaktor N. S. Yushchenko. Tom Vypusk IV. – Moskva: KT "Buki-Vedi", 2018. – Pp. 256-270.
8. Petrov, V. O. Muzykal'naya tishina i shumovaya muzyka Dzhona Keidzha: printsipy integratsii shuma v muzykal'nuyu kompozitsiyu / V. O. Petrov // Kul'tura i iskusstvo. – 2015. – № 5. – Pp. 479-490.

Ма Кэнань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 562257954@qq.com
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
Н. Р. Реженинова

Ma Kenan
Postgraduate
Herzen State Pedagogical University
Scientific Supervisor - Candidate of Art History, Associate Professor
Herzen State Pedagogical University
N. R. Rezheninova

ВЛИЯНИЕ И ЗНАЧЕНИЕ «КАНТАТА ЖЕЛТАЯ РЕКА» СЯНЬ СИНХАЯ НА СОВРЕМЕННЫЕ КИТАЙСКИЕ ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. «Кантата Желтая река» Сянь Синхая - знаковое произведение в истории современной китайской музыки и один из важнейших символов культуры и искусства военного периода в Китае. Это произведение не только имеет огромное историческое значение, но и оказало глубокое влияние на современные китайские хоровые произведения. Его художественное оформление также является чрезвычайно выдающимся, в полной мере демонстрируя уникальную креативность и превосходное мастерство Сянь Синхая как композитора. Являясь одним из вершинных произведений современной китайской хоровой музыки, «Кантата Желтая река» благодаря своим характерным национальным особенностям, грандиозной структуре и глубокой эмоциональной выразительности, стала эталоном для создания китайской хоровой музыки, обеспечив ценный художественный опыт и творческое вдохновение для последующих хоровых произведений.

Ключевые слова: современные китайские хоровые произведения; хоровая форма и структурные инновации; сочетание китайской и западной музыки; социальная функция и культурное значение; хоровое образование; социальная роль музыкальных произведений.

THE INFLUENCE AND SIGNIFICANCE OF XIAN XINGHAI'S "YELLOW RIVER CANTATA" ON MODERN CHINESE CHORAL WORKS

Annotation. Xian Xinghai's "Yellow River Cantata" is a landmark work in the history of modern Chinese music and one of the most important symbols of culture and art of the war period in China. This work is not only of great historical importance, but has also had a profound impact on modern Chinese choral works. His artwork is also extremely outstanding, fully demonstrating Xian Xinghai's unique creativity and superb skill as a composer. Being one of the pinnacle works of modern Chinese choral music, the Yellow River Cantata, due to its characteristic national characteristics, grandiose structure and deep emotional expressiveness, has become a benchmark for the creation of Chinese choral music, providing valuable artistic experience and creative inspiration for subsequent choral works.

Keywords: modern chinese choral works; choral form and structural innovations; the combination of chinese and western music; social function and cultural significance; choral education; the social role of musical works.

«Кантата Желтая река», написанная Сянь Синьхаем в 1939 году, состоит из увертюры и нескольких частей, отличающихся величественной и драматической структурой. Увертюра - великолепная часть произведения, в музыке она постепенно переходит в различные главы, каждая из которых имеет свой собственный уникальный стиль, в полной мере демонстрируя многогранный и глубокий исторический фон темы Желтой реки. Форма хора делает произведение мощным и выразительным, в полной мере используя акустический эффект хора и оказывая чрезвычайно сильное эмоциональное воздействие на слушателей. «Кантата Желтая река» чрезвычайно глубоко выражает в музыке сильную волю и непреклонный дух китайского народа в войне сопротивления против Японии. Сянь Синхай умело передает эмоциональные колебания от разочарования и борьбы до подъема и победы через изменения ритма, мелодии и гармонии музыки. Особенно в части «Ода Желтой реке» мелодия захватывающая, а ритм твердый, что полностью выражает тему национального единства и сплоченности власти. В «Кантата Желтая река» есть не только хоровые партии, но и продуманная аранжировка сольных пассажей, и сольные партии добавляют более тонкие выражения к эмоциям хора. Такое сочетание хора и соло позволяет произведению не потерять тонкие эмоции в грандиозности и усиливает ощущение иерархичности и выразительности произведения.

Смелые нововведения в хоровой форме и структуре «Кантаты Желтой реки» оказали значительное влияние на последующие китайские хоровые произведения. Прежде чем сочинить «Кантату Желтой реки», Сянь Синхай считал, что Китаю необходима новая форма «кантаты», вид хоровой музыки, которая могла бы представить особенности национального стиля на языке национальной музыки. Хотя Сянь Синхай имел опыт обучения в Париже, воспринял западные музыкальные идеи и изучил многие западные музыкальные техники, при написании «Кантаты Желтой реки» он всегда настаивал на том, чтобы взять национальный стиль в качестве основного фокуса и жизнь народа в качестве практики, и создал «Кантату Желтой реки», полную красок национальной музыки, и она стала классической хоровой музыкой в сердцах простых людей в Китае.

Кантата Желтой реки» - масштабное вокальное произведение, смело берущее за основу западный хоровой жанр, использующее западные традиционные композиционные приемы, такие как гармония и полифония, сочетающее китайские традиционные народные музыкальные материалы и выразительные приемы, а также умело соединяющее заразительное и привлекательное искусство декламации. Слияние достигается благодаря простоте и стремлению к совершенству, благодаря рождению «Кантата Желтая река» , которая достигла своего «пика» в это время. В «Кантата Желтая река» Сянь Синьхая соединились Восток и Запад, что способствовало развитию литературы и искусства в новую эпоху. Человеческая художественная практика неоднократно доказывала, что изысканное искусство невозможно без изысканного мастерства. В эпоху углубляющейся глобализации, дальнейшей культурной интеграции, впитывания лучших достижений древних и современных, китайских и зарубежных композиторских техник, выражения тематических смыслов как основы для создания современных литературных произведений, эта тема по-прежнему требует постоянного внимания в современном хоровом творчестве Китая.

Смелое стремление к новаторству - суть развития литературы и искусства в новую эпоху, а художественное новаторство - жизнь искусства. Именно благодаря смелому и успешному новаторству Сянь Синхая в «Кантате Желтой реки» изображен Китай с его многовековой историей и цивилизацией с беспрецедентными для Китая хоровыми темами и жанрами, новым современным национальным сознанием, тушью и чернилами, полными чувств и богатого воображения, и выражена китайская нация с великим духом и величественной силой, что делает ее блестящей вехой в развитии современной хоровой

музыки в Китае и развитии современных хоровых произведений в качестве хорошей основой. Она стала славной вехой в развитии современной хоровой музыки в Китае и послужила примером и хорошей основой для развития современных хоровых произведений.

Сянь Синхай умело использовал сочетание прелюдии, хора, солистов и хора, сделав произведение одновременно грандиозным по форме и разнообразным по экспрессии. Это формальное новаторство открыло новое направление для современной китайской хоровой композиции, особенно в создании масштабных хоровых произведений, сочетание хора и солистов, контраст между оркестровкой и ритмом стали парадигмами для подражания. Сянь Синхай, сочиняя «Кантата Желтая река», соединил элементы традиционной китайской народной музыки с западными техниками симфонической музыки, создав уникальный музыкальный стиль. Этот стиль «Восток - Запад» оказал влияние на более поздние китайские хоровые композиции, особенно в части включения элементов народной музыки [1, с. 32-37].

Примерная продолжительность декламации и хора в каждой части

номер	1	2	3	4	5	6	7	8
Название	Песня лодочника Желтой реки	Ода Желтой реке	Вода Желтой реки приходит с небес	Баллада о Желтой реке	Песня аналогу реки	Жалобы Желтой реки	Защита Желтой реки	Реви, Желтая река
часть (симфония) Продолжительность	3’20”	5’19”	7’20”	4’46”	3’26”	6’09”	2’50”	5’15”
Продолжительность декламации	28’	42”	43” +6’37”	35”	20”	32”	13”	47”

В «Кантате Желтой реки» Сянь Синьхая это прекрасно продумано: не только перед началом каждой части звучат короткие декламации разной длины, общей продолжительностью около 4 минут, но и третья часть «Воды Желтой реки спускаются с неба» оформлена как поэтическая декламация с музыкой, общей продолжительностью около 7 минут, и таким образом общая продолжительность декламаций составляет около 11 минут, что составляет примерно треть от общей продолжительности произведения (37 минут и 35 секунд), составляя 28,2% от общей продолжительности произведения (37 минут и 35 секунд). Следует сказать, что подобное творение - гениальный замысел композитора, позволяющий в полной мере реализовать функцию четкого обращения к понятию слова, поскольку его сочетание с художественной декламацией звука и эмоции помогает реализовать четкую когнитивную тягу против войны, чтобы слушатель мог получить четкое когнитивное направление к хору, который следует сразу за ним, породить эмоции,

соответствующие четкому познанию, и получить эстетическое переживание единства разума и эмоции, стимулировать антияпонские эмоции, усилить антияпонские настроения, усилить антияпонские настроения [5, с. 14-37]. Хор будет стимулировать антияпонские эмоции, твердую антияпонскую волю и стремление служить стране. Трудно представить, что кто-то из добросердечных и кровожадных антияпонских солдат и мирных жителей слышал: «Друзья, мы должны сражаться дома, старый дом слишком плох. У кого нет жены и детей, кто может вынести издевательства врага! Дорогие соотечественники! Пожалуйста, послушайте печальную песню женщины» (шестая часть "Жалоб Желтой реки") и другие декламации, не могущие быть трагичными и скорбящими и гневающимися за это! Любой патриотически настроенный солдат или гражданин, услышавший во время войны сопротивления «Но сыновья и дочери китайской нации, кто хочет быть брошенным на милость других, как свиньи и овцы? Кто хочет быть зарезанным, как свиньи и овцы. Мы полны решимости победить, отстоять Желтую реку, отстоять Северный Китай, отстоять весь Китай» (седьмая часть "Защиты Желтой реки") и другие речитативы, не может не кипеть кровь и боевой дух, и не быть полным „пожертвовать своим телом для национальной катастрофы, поклясться умереть, как за родину (поэма Цао Чжи "Белый конь") героического духа. Кроме того, в хоре поэзии и музыки, таких как «Речной контральто», «Защита Желтой реки» и других, в основном используется метод одного слова и одного тона для конфигурации текста и музыки, чтобы слушатель в эстетическом чувстве мог постичь ясный смысл через ясный язык и получить гармонию чувств и рассуждений. Гегель однажды заметил: «Все самые глубокие части чувств никогда не будут по-настоящему проявлены, если они не сопровождаются сознанием. Только когда оно направлено на ясный объект, все сокровища чувства расцветают и раскрываются»[3, с. 56-58]. В определенной степени можно сказать, что «Кантата Желтой реки» - это именно острота войны сопротивления, боль нации и боль страдания, создающая такую особую поэтическую и музыкальную структуру, которая может быстро и широко позволить антивоенным солдатам и гражданским лицам получить ясное познавательное чувство, произвести сильный и глубокий психологический резонанс, и таким образом выплеснуть такую большую художественную заразительную силу.

Конечно, «Кантата Желтой реки» не только обращает внимание на целенаправленное создание языка для усиления интеграции разума и эмоций, но и уделяет внимание слиянию поэзии с музыкой, поэзии и музыки, и преследует общее создание в соответствии с законом музыкального искусства. Здесь главная цель - взять за основу популярный эстетический закон и стремиться сделать процесс работы простым, простое мышление, умное слияние, чтобы музыка усиливала четкую ссылку стихотворения, передавала поэтические чувства, становилась «звуком эмоций», реализовывала смешение чувств и пейзажа, проникновение смыслов и образов, а затем усиливала сцену, образ, смысл и интерес объекта, таким образом, работа формирует «разум и эмоции» и «музыку», которая является самой важной частью работы. Таким образом, произведение формирует единую и взаимодополняющую звуковую структуру (декламация, пение, исполнение и т.д.) «причина, эмоция, сцена, образ и смысл» для понимания и восприятия широкой аудиторией. Например, в произведении хор используется только в первой, седьмой и восьмой частях, а остальные части, такие как сольная, антифонная или малый хор, представлены в простых и понятных формах. третья часть, «Вода Желтой реки с небес», непосредственно декламируется под музыку, а пятая часть, «Речные контрапункты», сродни китайскому народному диалогу «рэп», который переносит человека в реальность. То есть хор также стремится к популярной художественной обработке, например, первая часть «Песня лодочников Желтой реки», умное звуковое построение типа ответа, изображающее лодочников и сцену борьбы с набегающими волнами Желтой реки, яркая; седьмая часть «Защита Желтой реки»,

уникальное звуковое построение «Канон», описывающее антияпонских партизан, идущих вперед и назад к сцене героического боя, великолепная; восьмая часть «Защита Желтой реки», характерное звуковое построение «Канон», описывающее антияпонских партизан, идущих вперед и назад к сцене героического боя Восьмая часть «Реви, Желтая река», конец почти экстремального вокального сопрано, пять раз подряд, вместо того, чтобы петь, он основан на всей жизненной силе крика, это китайский народ, стоящий перед агрессией на смерть и самый сильный голос жизни. это самый сильный голос китайской нации, сталкивающейся с агрессией и живущей до смерти.

«Кантата Желтая река» богата эмоциональными слоями, в ней есть и национальная гордость, и глубокие размышления о страданиях, она глубоко воплощает дух коллективизма и национального самосознания и призывает всю нацию объединиться против иностранных врагов посредством музыки Это выражение коллективизма и национального чувства стало важной темой в китайском хоровом творчестве, и впоследствии было создано множество хоровых произведений, посвященных передаче коллективной силы и национальной сплоченности посредством музыки, которые повышалась социальная функция и историческая значимость произведений [4, с. 78-80]. Композитор Сянь Синхай усилил эти эмоции в хоровой форме, чтобы создать сильный драматический эффект. Глубина и широта этих эмоций оказали значительное влияние на поздние китайские хоровые произведения, особенно в плане выражения духа коллективизма, национальных чувств и исторического контекста через хоровое пение, что стало отправной точкой для создания современных китайских хоровых произведений.

Произведения Сянь Синьхая также оказали глубокое влияние на китайское хоровое искусство. Будучи масштабным хоровым произведением, «Кантата Желтой реки» требует от дирижера высокого художественного качества и мастерства интерпретации. Многие хоровые дирижеры накопили богатый опыт интерпретации этого произведения, что также способствует развитию искусства хорового дирижирования. Особенно в управлении громкостью хора, эмоциональной выразительностью, ритмическими изменениями и так далее. Кантата Желтой реки предоставляет дирижерам богатый источник материала и платформу для практики, способствуя совершенствованию технических и выразительных возможностей китайского хорового искусства.

Кантата Желтой реки - это не только выражение музыкального искусства, но и мощная социальная и культурная функция, способная вызвать национальный отклик. Благодаря работе Сянь Синхая хоровые произведения перестали быть просто художественным выражением, а стали служить обществу и культуре, вызывая патриотические чувства и коллективистский дух. Более поздние китайские хоровые произведения, особенно связанные с социальными и историческими событиями, вдохновлялись Кантатой Желтой реки, и постепенно сложилась традиция, согласно которой хоровые произведения могли играть уникальную социальную роль в конкретные исторические моменты [2, с. 45-48]. Более того, ее влияние на хоровое образование в Китае столь же далеко: «Кантата Желтой реки», как один из классических учебных материалов для китайского музыкального образования, стала важным ориентиром для хоровых коллективов и преподавания в музыкальных школах. Она не только учит своих учеников музыкальным навыкам, но и вдохновляет их на коллективное сотрудничество и духовное самовыражение. В хоровом образовании достижение художественного совершенства через групповое сотрудничество, выражение коллективных эмоций, понимание временного значения произведения - все это в полной мере отражено в этой работе Сянь Синьхай.

Заключение

«Кантата Желтая река» Сянь Синхая - это не только музыкальное произведение антивоенного периода, но и его художественная ценность, национальное значение и

исторические символы оказали глубокое влияние на направление создания современных хоровых произведений в Китае. С точки зрения музыкальной техники, эмоционального выражения, национальных особенностей, хоровой формы и так далее, «Кантата Желтая река» стала важным откровением и ценным опытом для последующего создания китайской хоровой музыки. Она также послужила примером для более поздних хоровых произведений, которые исследовали сочетание национального стиля и симфонического хора, что сделало современное китайское хоровое творчество не только ограниченным традиционными музыкальными элементами, но и включающим в себя больше музыкальных выражений с чувством времени. Вклад в китайскую хоровую культуру и создание прочного фундамента для развития китайской хоровой музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюэ Чэньфэй. «Историческое исследование, художественные особенности и практика пения “Кантата Желтая река” Сиань Синхая на примере “Оды Желтой реке» /Яньаньский университет/2024-№6-С. 32-37.
2. Сунь Жунхао. «Краткое изложение мыслей Сианя Синхая о музыкальном и эстетическом воспитани» /Education Vision/2024- №3-С. 45-48.
3. Ян Хуэй, Ян Пин. «Анализ музыкальных и культурных особенностей “Кантата Желтая река» / Музыкальное время и пространство/2022-№9-С. 56-58.
4. Чжан Дунсю. «Художественный стиль “Кантата Желтая река” и дух времени»/ Художественная оценка/ 2022-№2-С. 78-80.
5. Чэн Синван. «Исследование о неизбежности успеха создания “Кантата Желтая река» /Журнал Тяньцзиньской консерватории музыки /2021-№9-С. 14-37.

REFERENCES

1. Sjuje Chjen'fjej. «Istoricheskoe issledovanie, hudozhestvennye osobennosti i praktika penija “Kantata Zheltaja reka” Sian' Sinhaja na primere “Ody Zheltoj reke» /Jan'an'skij universitet/2024-№6-Pp. 32-37.
2. Sun' Zhunhao. «Kratkoe izlozhenie myslej Sianja Sinhaja o muzykal'nom i jesteticheskom vospitani» /Education Vision/2024- №3-Pp. 45-48.
3. Jan Hujej, Jan Pin. «Analiz muzykal'nyh i kul'turnyh osobennostej “Kantata Zheltaja reka» / Muzykal'noe vremja i prostranstvo/2022-№9-Pp. 56-58.
4. Chzhan Dunsju. «Hudozhestvennyj stil' “Kantata Zheltaja reka” i duh vremeni»/ Hudozhestvennaja ocenka/ 2022-№2-Pp. 78-80.
5. Chjen Sinvan. «Issledovanie o neizbezhnosti uspeha sozdanija “Kantata Zheltaja reka» /Zhurnal Tjan'czin'skoj konservatorii muzyki /2021-№9-Pp. 14-37.

Чжу Цзыи
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 527304583@qq.com

Zhu Ziyi
Postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

ТИПОЛОГИЯ ПОВТОРЯЮЩИХСЯ ТЕМ И ИХ СВЯЗЬ С ТОНАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ В ОПЕРЕ «ТРАВИАТА» Д. ВЕРДИ

Аннотация. Статья посвящена особенностям тонального мышления Джузеппе Верди, которое ярко отразилось в его оперном творчестве. В связи с этим, автор представляет анализ тональной драматургии оперы «Травиата», основанной на ряде повторяющихся тем, которые демонстрируют музыкальные характеристики главных героев – Виолетты и Альфреда. Исследуются значимые, неоднократно звучащие темы оперы и акцентируется их взаимосвязь с тональной драматургией. Темы появляются в ключевые моменты действия и образуют тематический стержень оперы, вокруг которого происходит развитие сцен, номеров и, в целом, музыкальной драматургии. Смена тональности отражает преобразование драматической ситуации в опере, неожиданные модуляции и тональные сдвиги указывают на трансформацию психологического состояния героя. Повторяющиеся темы связывают образ с конкретной тональностью, объединяют находящиеся в разных актах сцены, выстраивают общую тональную драматургию оперы. В центре внимания – образ главной героини Виолетты.

Ключевые слова: Травиата, ария, Виолетта, тональные сдвиги, мотивы, темы-характеристики, драматургия.

TYPOLOGY OF RECURRING THEMES AND THEIR RELATION TO TONAL DRAMA IN THE OPERA «LA TRAVIATA»

Annotation. The article is devoted to the peculiarities of Giuseppe Verdi's tonal thinking, which was vividly reflected in his operatic work. In this regard, the author presents an analysis of the tonal drama of the opera La Traviata, based on a number of recurring themes that demonstrate the musical characteristics of the main characters Violetta and Alfred. The significant, repeatedly voiced themes of the opera are explored and their relationship with tonal drama is emphasized. Themes appear at key moments of the action and form the thematic core of the opera, around which the development of scenes, numbers and, in general, musical drama takes place. The change of key reflects the transformation of the dramatic situation in the opera, unexpected modulations and tonal shifts indicate the transformation of the psychological state of the hero. Recurring themes connect an image with a specific key, combine scenes in different acts, and build a common tonal drama of the opera. In the center of attention is the image of the main character Violetta.

Keywords. La traviata, aria, Violetta, tonal shifts, motives, themes- characteristics, dramaturgy.

«Травиата» Верди – одна из популярных и часто исполняемых опер на мировой сцене. В основе ее сюжета лежит любовь двух героев – Виолетты и Альфреда. Основу драматургии составляет комплекс повторяющихся тем, связанных с музыкальными характеристиками этих двух героев и продуманный тональный план, в котором доминируют

несколько важнейших, семантически окрашенных тональностей. Верди нередко использует неожиданные модуляции, которые отражают драматическую реакцию на утверждение или мысль. Каждая модуляция происходит в связи со значительным драматическим событием. Этот прием акцентирует внимание на непосредственном развитии драматического действия. Помимо своего ударного значения, этот прием также создает определенное напряжение, внезапно переходя от четко установленного тонального центра к отдаленной гармонии. Например, «тональность любви» – Фа мажор – впервые появляется в теме любви Альфреда и в финале первого акта как бы уступает тональности Ля мажор, в которой звучит знаменитая кабалетта Виолетты «Sempre libera», однако, тональность любовного дуэта Виолетты и Альфреда во втором акте – уже вновь Фа мажор.

Верди выстраивает тональный план каждого акта, сопрягая его с появлением важнейших тем-характеристик. Внезапные тональные сдвиги на полутон/тон выше или ниже всегда означают некий важный сдвиг в психологическом состоянии героев. Композитор фиксирует мельчайшие смены эмоций, настроения, изменение драматической ситуации в связи с появлением нового персонажа. И хотя он иногда допускал транспонирование арий или фрагментов сцен по чисто техническим соображениям, если этого требовали обстоятельства (например, если певец не справлялся с высокой тесситурой), не стоит полагать, что композитор индифферентно относился к выразительной силе и колористике тональностей.

Для Верди имеют сугубо важное выразительное значение неожиданные, «реактивные»[12] тональные смещения: сдвиг вверх нагнетает драматизм и эмоциональное напряжение; сдвиг вниз, напротив, расслабляет ситуацию. Повторяющиеся темы-характеристики – «тема хрупкости Виолетты», «тема любви Виолетты», «тема любви Альфреда», «тема беспечности Виолетты» – образуют как бы первый план в драматургии оперы. И так как основные принципы построения любой музыкальной формы – это повтор и контраст, появление этих тем в ключевые моменты образуют остов, «тематический скелет» оперы, на котором держится последовательность сцен, номеров и музыкальная драматургия целого. «Выразительная смена тональности» – назовем это так, сопряженная с темами-характеристиками, укореняется как структурный элемент, и тональное изменение фиксирует драматические события на протяжении всей оперы.

В операх отмечается тесная спаянность музыки и драматического действия. Импульс тональному развитию дают так называемые «реактивные» тональные сдвиги, которые представляют собой резкие модуляции, иллюстрирующие прямую реакцию персонажей на утверждение или мысль. Иногда тональность, к которой направлен реактивный сдвиг, переплетается с драматической темой сцены, что приводит к системе тональных «сцепок». «В дополнение к этим приемам Верди использует повторяющиеся темы (выражение американского исследователя Кермана Джозефа) и их транспонирование, чтобы обозначить ключевые моменты оперы» [1, с.145].

Повторяющиеся темы можно условно разделить на три группы, различающиеся по драматургическим функциям: это «тема-характеристика», «тема-напоминание» и «ключевая тема», как бы закольцовывающая форму на длинных дистанциях. Еще в раннем «Набукко» (1842) Верди использовал тему пленных иудеев, как тему-характеристику; в опере «Двое Фоскари» (1844 г.) музыкальные темы-характеристики имели все главные герои, а также «Совет десяти»; музыкальная характеристика была и у народа – жителей города.

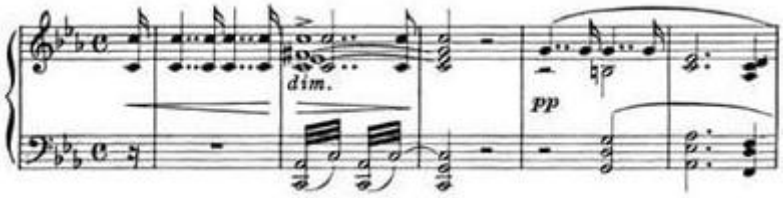
Тема-напоминание обычно связана не с конкретным персонажем, но с определенной драматической ситуацией; когда она звучит – в оркестре или в вокальной партии – мысль отсылается к тому, что случилось когда-то или может повториться в будущем. Нередко такая

[12] Термин автора, означающий внезапные неподготовленные тональные смещения, сдвиги, модуляции.

тема перерастает в существенный музыкально-драматический элемент и становится «ключевой темой». Ее можно определить как повторяющуюся тему, вокруг которой строится вся драма. Американские исследователи утверждают, что «эти повторяющиеся темы не просто напоминают или идентифицируют: они обеспечивают в одном музыкальном жесте убедительный фокус драматического действия» [2, с. 274].

Пример «ключевой темы» находим, например, в «Риголетто», где Верди вставляет тему проклятия в узловые моменты оперы. Впервые представленная в первых тактах прелюдии до минор к опере, она звучит грозно и императивно, практически без аккомпанемента, и рельефный, резко пунктирный ее ритм врезается в память. Кроме того, первый же гармонический оборот, как бы «подложенный» под тему, изложенную октавами – IV7 с основным тоном, переходящий тоническое трезвучие до минора, также становится прочно связанным с темой:

Пример 1. Опера «Риголетто», вступление



Исследователь творчества Верди, профессор Дэвид Лоутон описывает повторяющиеся темы в операх композитора как ассоциативные средства первого плана, которые часто становятся структурными, поскольку тональности, в которых они появляются, обычно связаны с более широкой тональной организацией [3, с. 1559].

Верди нередко использует также неожиданный тональный сдвиг, т.е. резкую неожиданную модуляцию, которая отражает драматическую реакцию на утверждение или мысль. В опере «Бал-маскарад» (сцена предсказания смерти Риккардо) происходит внезапная модуляция от ре-бемоль минора к Ля мажору. Кроме того, после некоторой паузы оркестр вступает фортиссимо, усиливая шок от реактивного перехода в Ля мажор. В первом акте данный прием подчеркивает серьезность предсказания, и после его свершения, в третьем акте, вальс переключается на быстрый четверной размер с хроматическими пассажами шестнадцатых нот по мере сдвига.

Подобный сдвиг можно наблюдать во многих операх композитора. Помимо своего ударного значения он создает определенное напряжение, внезапно переходя от четко установленного тонального центра к отдаленной гармонии. Аналогичным способом создания напряжения (или его снятия) является прием, который Роберт Бэйли называет «экспрессивной тональностью», имея в виду повторение или припоминание предыдущего отрывка, транспонированного вверх или вниз на полутон или тон, с целью указать на усиление или расслабление [4, с. 49]. Выразительная смена тональности более всего узнаваема, что естественно, в относительно кратких фрагментах (сценах), но она может служить и для отражения фундаментальных драматических событий в опере и происходить на протяжении длительных музыкальных отрезков, подобно ключевой теме, функционально схожей с центральным драматическим структурным элементом. Кроме того, тональность, в которой проявляется этот тип темы, также может принимать участие, как пишут исследователи, в ассоциативных тональных связях [5, 120][13]. Такого рода темы, столь важные для драматургии целого, могут претерпевать и экспрессивные тональные изменения. Например, тема проклятия в «Риголетто» в Прелюдии проходит в до миноре, но

[13] ассоциативные тональные связи вызывают определённые ассоциации. В «Травиате» это, например, сочетание двух тональностей – ре-бемоль минора, отражающего трагедийность ситуации, и Ре-бемоль мажора, представляющего возвышенно-просветленные эмоции.

в первом акте Монтероне произносит его в ре-бемоль миноре, а в конце проклятия он продвигает его еще выше – до звука «ре», хотя и на короткое время. Полутональное движение темы от «до» к «ре-бемоль» отражает усиление драмы, изображающей проклятие Монтероне и ее последствия.

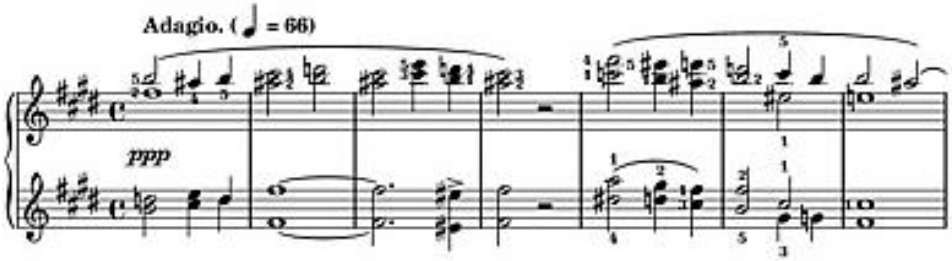
В «Травиате» автор использует практически все из перечисленных приемов в разных комбинациях. Система выстраивания повторяющихся тем представляет определенный процесс, что отличает данное произведение, отмеченное единым алгоритмом развития. Каждый композиционный прием направлен на создание единства музыки и драмы. Повторяющиеся темы объединяют сцены, находящиеся далеко друг от друга в произведении и могут структурировать целое, как в случае с ключевой темой. Эти темы часто привлекают внимание к важным ассоциативным тональным связям, которые Верди использует для связи сцен, разведенных на большие дистанции в опере.

В «Травиате» рассказывается история двух влюбленных, находящихся в постоянном напряжении, вынужденных преодолевать негативные обстоятельства, влюбленных, прилагающих неимоверные усилия, дабы избежать трагического финала. Однако греховное прошлое Виолетты делает happy end невозможным, и эта невозможность, недостижимость счастья становится центральной драматической темой, которая проявляется как в сюжете, так и в музыке.

Рассмотрим логику появления повторяющихся тем и общий тональный план.

Прелюдия и 1 акт. Музыкальный портрет Виолетты. Английский музыковед Роджер Паркер называет Прелюдию к «Травиате» «трехэтапным портретом героини [Виолетты], но в обратном хронологическом порядке» [6, с. 622]. Эту временну́ю шкалу можно проследить, раскрыв две основные музыкальные темы, первая из которых представлена в первых тактах оперы. Прелюдия начинается с прозрачно оркестрованной мелодии в си миноре, характеризующейся медленным темпом, высокой тесситурой и постепенным уменьшением длины фраз. Кроме того, нежную меланхоличность звучанию придают последовательность параллельных нисходящих «блуждающих» уменьшенных септаккордов и мерное аккордовое движение четвертями. Эта тема изображает умирающую Виолетту, назовем ее «темой хрупкости», и в начале оперы она звучит в тональности си минор, хотя подлинной каденции в этой тональности нет. Отсутствие тональной замкнутости си минора усиливается пианиссимо, что дополнительно характеризует портрет болезненной Виолетты. Первые две фразы замыкаются на доминанте:

Пример 2. Опера «Травиата», вступление



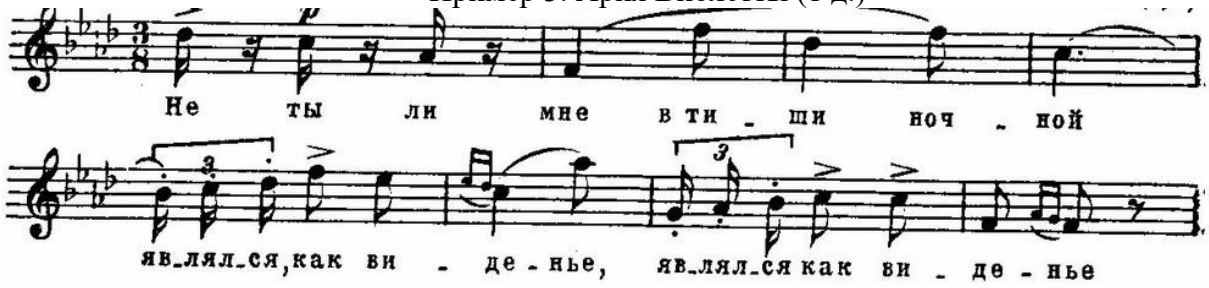
После восьмого такта происходит модуляция сначала в ми минор, а затем в До мажор, прежде чем достичь Си мажора и обозначить его как доминанту к ми в тактах 13–16.

Весьма выразительно и неординарно строение «темы хрупкости»: на всем протяжении последовательно проводится принцип укорачивания каждой последующей фразы и мотива: первое предложение, оканчивающееся половинной каденцией – это четырехтакт, второе предложение длится три такта и составлено из цепи нисходящих энгармонических последований двух уменьшенных и доминант терцквартаккорда к си минору. Конец второго предложения также повисает на неустойчивой гармонии доминанты. Далее следует цепь двухтактных построений, каждое из них – это отклонение, сначала D7

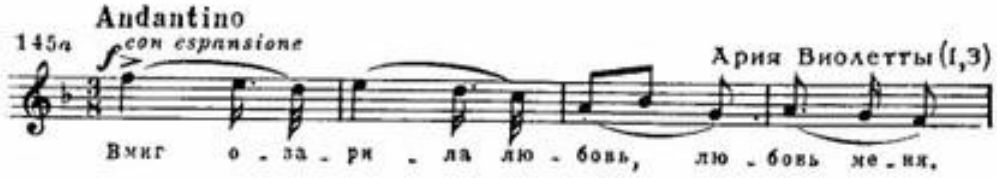
к ми минору, следующий двухтакт – D7 к До мажору, далее тональный сдвиг порождает цепь «взохов» – ламентозных полутоновых интонаций, которые составляют четыре звена в восходящей секвенции. В сочетании с crescendo, accelerando и цепью восходящих полутоновых «вздохов»-задержаний к аккордовым звукам, музыка почти с физиологической точностью передает ощущение затрудненного болезненного дыхания; будто человеку не хватает воздуха, и он пытается дышать чаще, глубже, интервалы между вздохами сокращаются. Мотивные построения становятся еще короче: 1 такт и еще четыре – по полтакта: в целом структура темы выглядит так: 4+3+2+2+1+1\2+1\2+1\2+1\2 + заключительный ниспадающий одноголосный мотив на доминанте к Ми мажору.

Следующая тема начинается в Ми мажоре, теплой диезной тональности. Плавно-неспешная, напоенная светом звучная мелодия – типичный образец «темы-источника», ниспадающей от верхнего «ми» по тонам Ми мажорного лада вниз, до «фа». Сопоставление этой яркой мажорной темы с темой хрупкости создает мощный контраст. Партия Виолетты очень выразительная, насыщенная декламационной напевностью;

Пример 3. Ария Виолетты (1 д.)



Пример 4. Тема любви Виолетты.



Постепенно тема любви Виолетты переходит от струнных к соло фагота и виолончели. Второе проведение темы любви Виолетты вплотную приближает к началу драматического действия в Интродукции. Один небольшой, но значимый музыкальный мотив возникает ближе к концу Прелюдии. Сопровождающие струнные, духовые и валторна на заключительных кадансирующих оборотах обозначают плагальный оборот в Ми мажоре, но в предпоследнем такте субдоминанта «оминоривается», омрачая мажорную тональную атмосферу пониженной шестой ступенью. Эта, казалось бы, малозаметная ладовая краска будет возвращаться во многих ключевых моментах оперы, предвещая трагический конец.

Таким образом, образ Виолетты композитор связывает с бемольными тональностями, и, подготавливая надвигающийся трагический конец, бо́льшая часть третьего акта находится в ре-бемоль миноре или вращается вокруг него. Ре-бемоль минор – конечная цель всей оперы. На протяжении музыкальной драмы Верди упорно подчеркивает связь ре-бемоль мажора/минора со смертью Виолетты. И когда она умирает, финальная каденция в ре-бемоль миноре завершает большой экспрессивный сдвиг, начатый в Прелюдии. Тем не менее, Альфред и Виолетта до последнего мига лелеют ложную надежду на счастливый конец. Композитор обозначает эти аспекты тональным циклом, связанным с Ля-бемоль мажором (заблуждение), за которым следует двойной цикл в ре-бемоль миноре (трагическая смерть), подготавливая печальный финал. Виолетта умирает, и мощная

заключительная каденция в ре-бемоль миноре завершает оперу. Так, Верди, часто прибегая к тональным и тематически-образным перекличкам, достигает цельности выражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бай Юнъцин. Оперная музыка. Пекин. Народное издательство, 2022. 256 с.
2. Kerman Joseph. «Verdi's Use of Recurring Themes»// Write All These Down: Essays On Music. Berkeley: University of California Press, 1994. 359 p.
3. Lawton David. «Tonal Structure and Dramatic Action in "Rigoletto" Verdi»// Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani. vol.3, no. 9 (1982): Pp. 1559-1561.
4. Bailey Robert. «The Structure of the Ring and Its Evolution». 19th Century Music 1, no. 1 (1977). Pp. 48–61.
5. Nelburg Roger. About tonal associative connections in music. New York, 2002. 235 p.
6. Parker Roger. «La Traviata» in The New Grove Book of Operas, ed. Stanley Sadie (New York: St. Martin's Press, 1996), 622 p.

REFERENCES

1. Baj Jun#cin. Opernaja muzyka. Pekin. Narodnoe izdatel'stvo, 2022. 256 p.
2. Kerman Joseph. «Verdi's Use of Recurring Themes»// Write All These Down: Essays On Music. Berkeley: University of California Press, 1994. 359 p.
3. Lawton David. «Tonal Structure and Dramatic Action in "Rigoletto" Verdi»// Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani. vol.3, no. 9 (1982): Pp. 1559-1561.
4. Bailey Robert. «The Structure of the Ring and Its Evolution». 19th Century Music 1, no. 1 (1977). Pp. 48–61.
5. Nelburg Roger. About tonal associative connections in music. New York, 2002. 235 p.
6. Parker Roger. «La Traviata» in The New Grove Book of Operas, ed. Stanley Sadie (New York: St. Martin's Press, 1996), 622 p.

Васильева Татьяна Ивановна
преподаватель кафедры инструментовки и чтения партитур,
композитор, член Союза композиторов России
Военный институт (военных дирижёров)
ФГКВОУ ВО «Военный университет
им. князя Александра Невского Министерства обороны РФ»
e-mail: tativask43@yandex.ru

Vasilyeva Tatyana I.
teacher of the Department of Instrumentation and Score Reading,
composer, member of the Union of Composers of Russia
Military Institute (military conductors)
Military University
named after Prince Alexander Nevsky
of the Ministry of Defense of the Russian Federation

ТЕХНОЛОГИЯ ОРКЕСТРОВКИ МОРИСА РАВЕЛЯ «КАРТИНОК С ВЫСТАВКИ» МОДЕСТА МУСОРГСКОГО

Статья содержит анализ приёмов оркестровки Равеля фортепианного цикла Мусоргского, описывает их особенности и новаторство, исследует их художественную ценность, позволившую проникнуть в сущность музыки великого русского композитора.

Ключевые слова: Равель, Мусоргский, оркестровка, тембры, ансамбли, фактура.

ORCHESTRATING TECHNOLOGY OF MAURICE RAVEL MODEST MUSSORGSKY'S "PICTURES AT AN EXHIBITION"

The article contains an analysis of Ravel's orchestration techniques for Mussorgsky's piano cycle, describes their features and innovation, and explores their artistic value, which allowed us to penetrate into the essence of the great Russian composer's music.

Keywords: Ravel, Mussorgsky, orchestration, timbres, ensembles, texture.

В 1922 году М.Равель сделал оркестровку «Картинок с выставки» М. Мусоргского» по заказу Кусевицкого. Оркестровая версия «Картинок» была исполнена в мае 1923 года и с тех пор вошла в репертуар симфонических оркестров мира. [1, С. 201].

Как отмечает музыковед И. Мартынов, «оркестровка «Картинок с выставки» выполнена не только с исключительной изобретательностью, но и верностью характеру подлинника». Французский композитор отыскал в своей палитре краски, «органически сливающиеся с оригиналом». Юлиан Крейн, автор исследований симфонических произведений К. Дебюсси и М. Равеля считает, что «только средствами оркестровки, выработанными в 1910-1920-х годах русскими и французскими мастерами (т.е. Стравинским эпохи «Жар-Птицы» и «Петрушки», Дебюсси и Равелем), оказалось возможным создать адекватное оркестровое воплощение «Картинок с выставки» [2, С. 138]. М. Равель сделал оркестровку фортепианного цикла с опубликованной редакции Н. А. Римского-Корсакова. С тех пор было сделано много оркестровых версий, но самой исполняемой осталась версия М. Равеля, который восхищался музыкой Мусоргского и испытал влияние русских композиторов, в частности Римского-Корсакова и Бородина, чьи партитуры тщательно изучал. [3, С. VIII], [4, С. 225].

«Картинки с выставки» были созданы композитором под впечатлением посмертной выставки художника и архитектора В. А. Гартмана, друга М. П. Мусоргского. Увлечённо

сочиняя цикл, Мусоргский писал В. В. Стасову: «Гартман кипит, как кипел «Борис» … Едва успеваю царапать ...». [5, С. 146]. Разнохарактерные жанровые сцены и образы художника послужили композитору источником вдохновенных пьес, среди которых и смешные изображения невылупившихся птенцов, и гротесковые портреты двух евреев, и фантастический полёт Бабы Яги, и сказочный образ Гнома, и величественная эпическая картина древней Руси в финале, и стилистически объединяющая цикл «Прогулка» в русском духе.

Цикл Мусоргского написан для фортепиано, но он содержит в себе удивительную многотембровость красок, яркие сопоставления звучностей, в нём мало специфически фортепианной фактуры, поэтому он великолепно звучит в оркестре, и оркестровая его версия не менее популярна, чем фортепианная. Однако, чтобы создать её, понадобились мастерство, знания и вкус Равеля.

Оркестровка сделана на тройной состав оркестра, добавлен саксофон-альт. В оркестре большое количеством ударных, две арфы и челеста.

Композитор Э. В. Денисов в своём труде «Ударные инструменты в современном оркестре» отмечает «значительное расширение применения ударных инструментов с колористическими целями в партитурах К. Дебюсси и М. Равеля. Ударные используются этими композиторами экономно …, но из-за большей детализации партитуры менее тонут в общей оркестровой массе» [6, С. 11].

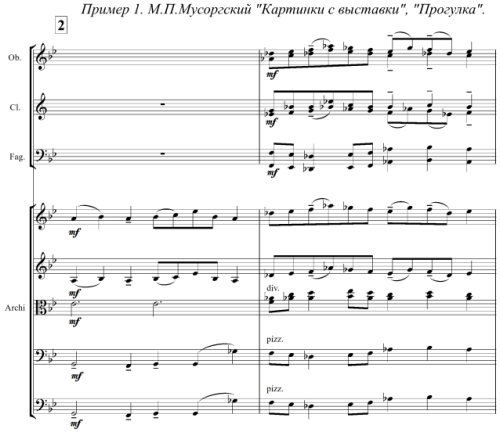
Анализируя партитуру М. Равеля, мы замечаем удивительно чуткое отношение к фортепианному подлиннику автора. Это проявляется в частности в том, что Равель не позволяет себе делать октавные дублировки в ансамблях, а делает их в основном в тутти, где это необходимо, и, однако, достигает нужного эффекта другими средствами. Обращает на себя внимание и своеобразный выбор тембров, он необычен, но убедителен, (например, труба с сурдиной в «Двух евреях», или альт-саксофон в «Старом замке»). Равель почувствовал их соответствие со стилем Мусоргского. Оркестровка французского композитора впитала в себя веяния времени [2, С. 138]. Равель хорошо знал возможности инструментов, тщательно продумывал и выписывал их штрихи. Он употреблял инструменты в необычных сочетаниях (например, в «Гноме», цифра 8), или необычных ролях («Быдло», соло тубы).

Как известно, цикл «Картинки с выставки» включает в себя десять разнохарактерных пьес. Между ними периодически звучат интермедии-«Прогулки», представляющие собой вариантное изложение одной темы в русском духе. Эта тема, поначалу изображающая проход зрителя по выставке, не только объединяет цикл, но и преобразуется впоследствии по содержанию, появляясь в кульминации в ликующем праздничном звучании, оказавшись центральной темой цикла.

Рассмотрим особенности оркестровки нескольких частей. Начинается цикл с «Прогулки».

В фортепианном изложении сопоставляются одноголосное и аккордовое изложение темы на нюансе форте (как запев солиста и припев хора). Всё это сохранено в партитуре в тех же октавах очень точно. Тембровое решение оригинально: солирующая труба и аккордовый склад у медных духовых. Труба, как пишет музыковед В. Смирнов, великолепно передаёт «атакированным звучанием акцентированные тоны (портаменто!). фортепианного оригинала» [7, С. 145]. В новом предложении (цифра 2) вступает группа струнных инструментов, продолжая развёртывание темы в новом тембре (Пример 1).

Пример 1. М.П.Мусоргский "Картинки с выставки", "Прогулка".



Равель здесь опять сопоставляет фразы струнной группы и фразы с наложением на их тембр группы деревянных духовых инструментов, строго соблюдая авторские октавно-тесситурные расположения.

Заметим ещё одну деталь: чередование arco и pizzicato у контрабасов для контраста фразировки. Хотя фортепианная фактура остаётся постоянной, Равель её разнообразит, приходя к звучанию почти всего оркестра (без тромбонов и ударных), здесь он даже добавил октавное дублирование аккорда сверху у флейт, но это длится всего лишь такт, а далее он продолжает приём сопоставления групп, в этом случае струнных и деревянных, вычленяя повторную интонацию в конце фразы; флейты для колорита оставляет на дублировке аккорда сверху. За такт до 4-й цифры Равель вводит валторны с новым ритмом сигнального типа, что является редкостью в этой партитуре. Сделано это для нарастания динамики и выделения функции педали. Постепенно звучание уплотняется и приходит в конце к tutti, (буквально полтора такта), т.к. Равель приберегает мощные звучания для финала.

1. «Гном».

Изломанная интонация, изображающая этого героя, поручена смешанному тембру подвижных инструментов - низких струнных и деревянных. На выдержанной ноте sf вступают две валторны. Здесь Равель использует традиционный приём передачи продолжения фразы другому тембру: последняя нота накладывается на вступление нового тембра и снимается, а валторны продолжают звучать. Так и sf подчёркнуто, и выдержанные звуки даны естественному для этой функции тембру.

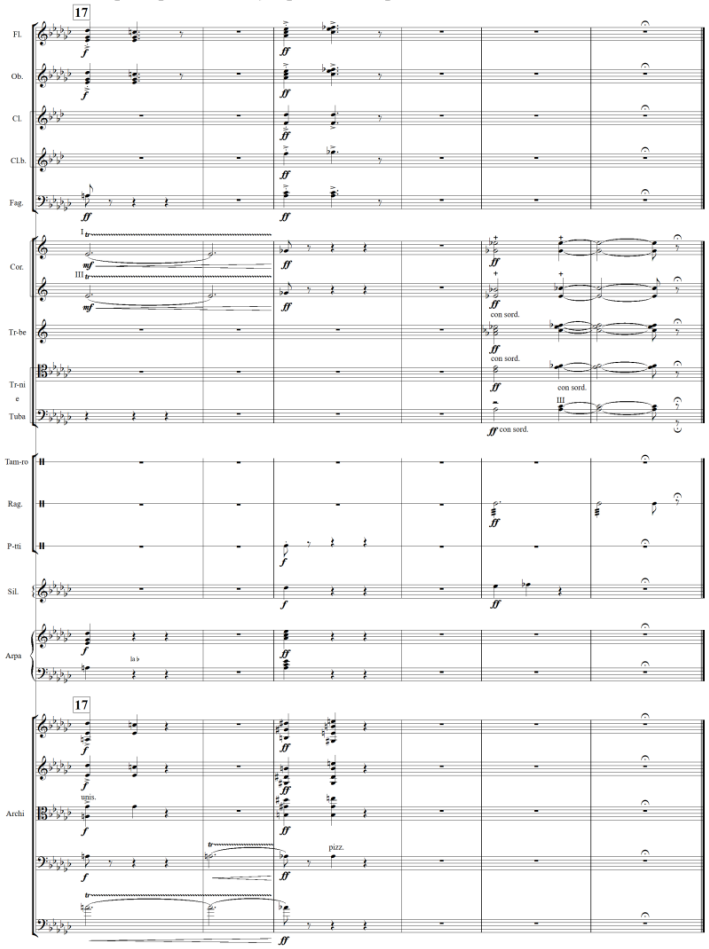
После ff второй раз фраза звучит на p, снимаются фаготы и контрафагот, валторны уже con sordini (III и IV). Логику вступления валторн в конце фразы Равель сохраняет. За один такт до седьмой цифры валторны (I и III) делают скачок на октаву вверх вместе с деревянными и струнными, что необычно для их использования; sf в конце предложения подчёркивается вступлением ударных - тарелок и большого барабана. В цифре 8 таинственные аккорды в крайних регистрах фортепиано перенесены в оркестр в том же изложении, что и у автора. Средний регистр не заполняется. Аккорды играют деревянные инструменты, дублируют их струнные pizzicato только на первую долю. Есть особенности: гобой I начинает игру в высшем регистре, используется туба с сурдиной, играющая свою фразу легато, труба с сурдиной в нижнем регистре. Всё это служит более точному соответствию музыкальному языку Мусоргского с его использованием крайних регистров. Литавры и ксилофон подчёркивают крайние звуки аккорда, применяются весьма лаконично. Такое колоритное нестандартное решение впечатляет полётом фантазии и строгим сохранением авторского текста.

В 9-й цифре тоже интересны оркестровые краски. По музыке - это повторение предыдущего предложения. Но здесь Равель сделал новую оркестровку: на нюансе пиано ввёл новые тембры: челесту, арфу, играющую флажолетами, бас-кларнет, а главное ввёл новый элемент, которого нет у Мусоргского - глиссандо sul tasto у струнных. Второе проведение звучит ещё более фантастично и как эхо первого. Здесь Равель применил приём тембрового расцвечивания.

В среднем эпизоде (цифра 11), фортепианная фактура сохраняется, вплоть до октавных расположений и удвоений мелодических нот. Тема изложена у деревянных инструментов, валторн, первые доли в басах поддерживаются арфой, литаврами и большим барабаном. Автор оркестровки приберёг тембр струнных для изложения перебивки - внедрения двух тактов начальной темы. В цифре 13 в этом двухтакте участвуют и валторны. В кульминационном проведении темы сохраняется её основная тембровая краска группы деревянных духовых, но добавляются на дублировании первого мелодического голоса трубы с сурдиной, а на дублировании второго - низкие струнные с глиссандо по полутонам его мелодических звуков. При перестановке голосов (цифра 14) первая тема в басовом регистре звучит у тубы и тромбона, а второй голос у высоких деревянных духовых дублируется высокими струнными, так же сползающими глиссандо по полутонам. Равель меняет местами вслед за Мусоргским функции оркестровых групп. Эпизод заканчивается ударом бича.

В последнем эпизоде, с цифры 15, авторское изложение полностью сохранено. Отметим тонкие детали в оркестровке, например, подчёркивание верхней ноты мотива в басах тромбоном с сурдиной, или первой ноты аккорда в сопрановом регистре ксилофоном и арфой флажолетами, частое использование приёма дублирования аккорда деревянных духовых струнными pizzicato. Обратим внимание на трель у валторн в цифре 17, образное сопоставление оркестровых групп и точное авторское расположение аккордов после генеральной паузы у всех медных инструментов с сурдинами (Пример 2).

Пример 2. М.П.Мусоргский "Картинки с выставки", 1 "Гном".



В последнем пассаже не добавлены октавные дублирования, в предпоследнем такте два голоса расходятся так, что верхний оказывается во второй октаве, а нижний - в большой. Равель свободно пользуется широким спектром выработанных им приёмов оркестровки.
«Прогулка».

После аккорда тутти пьесы «Гном» звучит тихая музыка повествовательного характера. Это пьеса «Прогулка», небольшая интермедия между номерами. Играют солирующая валторна и ансамбль деревянных духовых инструментов. Их реплики чередуются между собой. Только в последних двух тактах Равель включил скрипки в третьей октаве на нюансе pp. «Такое чередование звучностей освежает восприятие», - пишет Ю. Крейн [2, С. 144].

2. «Старый замок». Поэтичная пьеса, окутывающая слушателя ощущением времени прошлых веков. Басовый голос тоже решён неординарно. К двум фаготам периодически добавляются контрабасы с сурдинами pizzicato, мелодия поручена альту саксофону, его тембр оказался весьма подходящим и выразительным для этого образа («трубадура, поющего песню», по словам В. В. Стасова).

Со вступления темы остинатный ритм в басу передаётся виолончелям с сурдинами, а педаль гармонического голоса - альтам с сурдинами. Перед цифрой 22 добавлен один такт, продляющий цезуру между фразами. Новый раздел (цифра 23), отдан струнным с сурдинами, музыка звучит тепло и приглушённо. Расположение аккордов сохранено. По мере развития добавляются деревянные инструменты, но всё звучит тихо, и струнные до конца пьесы остаются с сурдинами. В последних двух тактах Равель внёс небольшие

изменения: снял октавное дублирование мелодии, оставил мелодию только саксофону, написав ему глиссандо к последней ноте, и продлил её, оставив звучать и в последнем такте у саксофона соло. Оркестровка сделана как бы на одном дыхании. Равель придерживается в оркестровке принципа чистых тембров, близкого русской школе, как отмечают исследователи его творчества [7, С. 146]. Проанализируем ещё несколько номеров из этого цикла.

3. «Тюльерийский сад».

В этом номере оркестровка сделана легко и прозрачно, предпочтительно группой деревянных инструментов. Даже при добавлении pizzicato. для подчёркивания сильных долей Равель поначалу использует только альты, играющие четырёхзвучными аккордами. Вторая тема изложена так же прозрачно у скрипок, хотя по мере её развёртывания добавляются тембры деревянных. В пьесе Равель добавил дублирование мелодии в октаву сверху (два такта до цифры 36). В кульминации (три такта до цифры 37) участвуют группа деревянных, струнных (половина из них играют pizzicato.), две валторны и арфа. Всё сделано тонко и экономно.

4. «Быдло».

Динамическое развитие пьесы решено в соответствии с редакцией Римского-Корсакова: от pp до ff и снова уход на pp. Т.е. создаётся эффект приближения и удаления движущейся тяжёлой арбы. Одноголосная мелодия в басово-теноровом регистре отдана тубе - редкое соло этого инструмента в академической музыкальной литературе, тембровая находка Равеля. Перед пьесой указание: sempre moderato pesante. В соответствие с образом автор оркестровки сохраняет низкий регистр сопровождения, штрихи же он пишет разные - у фаготов и контрафагота легато, у низких струнных - тенуто. Расположение гармонической фигурации сопровождения полностью сохраняется. В пьесе много divisi. струнных, даже на четыре партии, что создаёт плотность звучания. На кульминации (цифра 42) тема изложена в трёх октавах, т.к. добавлена октава снизу, её играют все валторны, альты и бас-кларнет, а туба дублирует гармоническую фигурацию. Использованы также литавры, большой барабан и малый барабан на тремоло, изображающий, по-видимому, скрип колёс. В цифре 43 возвращается почти первоначальное изложение темы у тубы, но уже на f и с добавлением ударных и арфы. Заканчивается пьеса pizzicato контрабасов на ppp. Обращает на себя внимание, что даже на нюансе fff трубы и тромбоны не используются из соображения сбережения средств.

6. «Два еврея, богатый и бедный».

Два образа, которые впоследствии сталкиваются. Тема богатого звучит грозно, внушительно и тяжеловесно. Она изложена одноголосно в октаву, что строго сохранено в партитуре. Равель использует две группы в полном составе - струнную и деревянную. Во второй теме он нашёл оригинальный тембр солирующей трубы с сурдиной в высоком регистре, проявив качество постижения «характеристических свойств музыки Мусоргского» [7, С. 145]. Здесь нет преобразования фортепианной фактуры, Равель сохраняет выбранное им соотношение тембров и авторское соотношение голосов. При столкновении тем жалкая просительная интонация отдана двум трубам с сурдиной, а тема богатого еврея - низким струнным и деревянным. Смиренная покорность бедняка (деревянные и выразительные струнные на p) и грозная категоричность богача (деревянные, струнные, четыре валторны и две трубы на ff)-этими интонациями заканчивается эта гротескная пьеса, обрываясь на первой восьмой. (Равель сократил последнюю длительность). Контраст образов у него подчёркнут выбором запоминающихся своеобразных тембров и сопоставлением плотного звучания двух оркестровых групп с небольшим ансамблем солирующей трубы с сурдиной на фоне двух, трёх гармонических звуков деревянных инструментов или валторн.

7. «Лимож. Рынок».

Неожиданное решение: начало отдано валторнам с дублировкой струнными pizzicato. Дальнейшее оживлённое движение поручается группам струнных, деревянных и валторн, вступающих поочерёдно, потом присоединяются и две трубы. В концовке тремолирующее движение тридцать вторыми Равель пишет не только струнным, но и флейте, и валторнам. Из ударных здесь применены малый барабан, тарелки, треугольник и колокольчики. Играет и арфа. Пьеса, по словам Стасова, изображает «французских баб, ожесточённо спорящих на рынке».

8. «Катакомбы» («Римская гробница»).

На картине изображён сам художник, рассматривающий катакомбы при свете фонаря. Мрачная атмосфера подземелья создаётся медленным движением аккордов с градациями динамики даже на одном звуке, что невозможно у фортепиано, в оркестре же вполне доступно. Поэтому этот номер гораздо интересней и ближе к замыслу автора звучит в оркестре. Равель проявил здесь большую фантазию и изобретательность, применив оркестровые эффекты *эхо.* Основу составляют здесь медные духовые инструменты. Равель использовал тромбоны и тубу, которые долго молчали. Чередуя тембры духовых, он по-прежнему накладывает новый тембр на короткую длительность предыдущего, который не сразу снимается. Таким образом связываются тембры между собой. Получается соединение контрастов, эффект *эхо*, когда аккорды тромбонов и тубы ff сменяются тембрами валторн и фаготов pp. Используется здесь и затухающая звучность духовых от ff до ppp. На pp используются закрытые валторны и валторна с сурдиной. Равель, следуя авторскому тексту, делает дерзкие скачки у валторн, тромбонов и тубы. В цифре 78 даже на две октавы вверх у тубы. На pp он использует такие тонкие краски как игру sul tasto у контрабасов.

Вторая часть этого номера называется «С мёртвыми на мёртвом языке».

Она возвращает нас к действующим героям, но в необычном окружении. Тема прогулки дана в мрачном и таинственном соседстве с фантастическими оркестровыми красками. Сначала она звучит у гобоев и английского рожка на фоне тремоло первых скрипок. Повторение первой фразы в басах Равель даёт фаготам и бас-кларнету, дублируя их низкими струнными с сурдинами. Тремоло же звучит пианиссимо у вторых скрипок и альтов с сурдинами в октаву. Далее звучат выдержанные аккорды на pp, наступает некоторое просветление. Здесь добавляется арфа, валторны с сурдинами, флажолеты и divisi у струнных. Чередуются аккорды в группах деревянных духовых и струнных. В последнем мажорном трезвучии Равель даже написал флажолеты у флейт. В конце остаётся только тающее тремоло у струнных флажолетами.

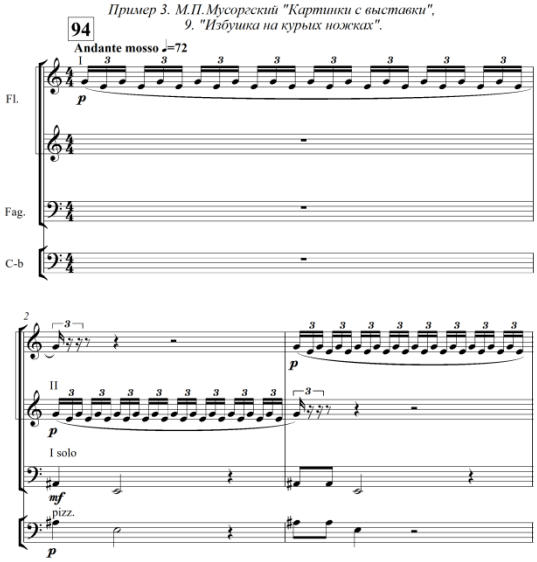
9. «Избушка на курьих ножках» («Баба Яга»).

Несмотря на фортиссимо, тема полёта Бабы Яги дана только низким деревянным инструментам и группе струнных в октаву. Участвуют здесь и литавры, и большой барабан, которых давно не было. Здесь Равель так же чутко относится к динамическим оттенкам, указанным у фортепиано. В частности, подчёркивая sf то арфой, то медными, на crescendo. добавляет тремоло литавр или тарелок. В 86 цифре ради crescendo убирает октавную дублировку снизу, чтобы потом её добавить, приберегает тембр труб для эффектного их вступления с темой Бабы Яги в 87-й цифре. Здесь Равель сохраняет фортепианное изложение, не заполняя малую октаву дублировками на ff. С цифры 88 мелодия излагается в смешанном тембре струнных и деревянных инструментов, стаккато и легато чередуются в мелодических фразах, а педальные ноты в сопровождении поручены валторнам и тромбону. В 89 цифре Равель чередует у струнных pizzicato и arco при дублировании стаккато и легато деревянных инструментов. Внесённые штрихи дополняют выразительность музыкальной фразировки. Отмечу ещё, что перед цифрой 94 Равель

прибавил два такта на одной ноте для перехода к контрастной середине, чтобы остановиться после непрерывного движения.

В средней части Равель поручил мелодию в басу контрабасам и фаготу, сняв октавное дублирование сверху. Гармоническую фигурацию сопровождения дал флейтам в низком регистре, выбрав их холодноватый нежный тембр (Пример 3).

Пример 3. М.П.Мусоргский "Картинки с выставки", 9. "Избушка на курьих ножках".



Равель использует флажолеты у струнных и арфы, тремоло у струнных с сурдинами, чередование pizzicato и arco. С цифры 96 играют также челеста, ксилофон, тарелки. Басовые реплики второго проведения темы поручены тубе на p, что весьма необычно, арфе и низким струнным pizzicato, а ответные реплики в сопрановом регистре - флейтам пикколо и флейте, которые дублируются арфой и скрипками pizzicato. Всё это сделано с большой фантазией и создаёт атмосферу таинственности сказочного леса.

В репризе повторяется инструментовка первой части пьесы. Перед кодой (цифра 105) Равель написал глиссандо струнным, у Мусоргского здесь только большой скачок, хотя намёк на его заполнение есть в четырёх нотах форшлага. В самом конце наряду с тарелками и большим барабаном использована и трещотка. Медных инструментов нет, они вступят позже.

10. «Богатырские ворота» («В стольном городе во Киеве»).

Эта пьеса - финал и кульминация всего цикла. Звучит она празднично, торжественно, величественно. Вначале основная тема изложена в аккордовом складе на форте у всей группы медных инструментов, их поддерживают фаготы, контрафагот, литавры и большой барабан. Как отмечает К. Кондахчан во вступительной статье к партитуре, для равелевской оркестровки «Картинок с выставки» характерно сопоставление статики и динамики. Итак, струнные вступают позже, сообщая теме движение [3, С. IX]. Кроме того, как отмечает В. Смирнов, Равель за определёнными оркестровыми группами закрепляет разные пласты фактуры [7, С. 146]. Тутти звучит только в третьем предложении и на фортиссимо. Струнные играют трёх и четырёхзвучными аккордами. Маленький ансамбль кларнетов и фаготов играет на p вторую тему, контрастную первой. Это, возможно, молитвенное пение иноков, проходящих около соборов. Выбор инструментов подчёркивает контраст образов. Далее у Мусоргского первая тема излагается в басовом, затем в сопрановом регистре на фоне мелодической фигурации - звона колоколов. Сохранив изложение темы в басовом регистре, Равель расположил аккордовые звуки в среднем регистре, следуя логике голосоведения и сбалансированного звучания в tutti. Мелодическую фигурацию он поручил арфам, высоким струнным, использовав дубль штрих (как бы дрожащий звук), флейтам и гобоям. Звучание охватывает весь диапазон оркестра. Вторая тема (цифра 113) сначала

оркестрована так же, как при первом изложении, но потом более плотным ансамблем деревянных духовых. В фортепианном изложении указано ff, у Равеля - p, как и в первом проведении. Это сделано для возможности более длительного нарастания звучности. Для имитации колокольного звона Равель использовал валторны, тубу, бас-кларнет на педали, а также струнные pizzicato, тарелки и там-там vibrato, колокол и арфу. Колокол впервые начинает звучать в этом цикле (цифра 14). Всё дальнейшее развитие строится на постепенном нарастании триумфального звучания оркестра. Здесь Равелю пришлось преобразовывать фортепианную фактуру. В цифре 115, например, он преобразовал гармоническую фигурацию со скачками в фигурационную линию на постоянной высоте, перенеся фигурацию октавой ниже по тесситурным соображениям. В цифре 116 Равель преобразовал фортепианную фактуру изложения фигурации, сразу дав её в двух октавах в аккордовом изложении. Здесь же он продлил длительность в органном пункте басов, чередуя целые ноты между тубой и третьим тромбоном, что невозможно у фортепиано, т.к. в педаль бы вошла предыдущая гармония. Мелодическую линию при скрытом голосоведении темы «Прогулки» Равель выделил с помощью тембров труб и деревянных инструментов, а также более протяжённых длительностей. Тему он излагает и фигурационно, и аккордово. В шестом такте 116-й цифры Равель даже присочинил гаммообразный взлёт у флейт и кларнетов, и глиссандо у арф, хотя у Мусоргского движение по звукам аккорда. В 118 цифре Равель оставляет педаль предыдущего аккорда, что соответствует образу (длительного звучания колокола) и логике нагнетания динамики. Мало того, при его исключительно бережном подходе к подлиннику, Равель так увлёкся, что позволил себе дописать один такт пассажей перед триумфальным звучанием темы «Прогулки» на ff. В цифре 119 тоже встречается преобразование фортепианной фактуры в оркестровую, охватывающую весь диапазон изложения темы. В цифре 122 Равель снимает медную группу и гобои, чтобы сделать crescendo к последнему проведению темы, кроме того он добавляет движение четвертями сначала в струнной группе, потом и у деревянных духовых. Всё приводит к триумфальному, величественному звучанию лейттемы. Она звучит в tutti с добавлением октавы сверху, с сохранением форшлага у струнных, с добавлением ударных: треугольника, тарелок, большого барабана, а также там-тама и колокола vibrato. Ю. Холопов пишет об этой кульминации: «Звон колоколов, в чьих «негармоничных» обертонах сияет лейттема всего цикла» [8, С. 473].

Впечатляет продуманная оркестровая драматургия этого номера, включающая как постепенное динамическое нарастание, так и контрасты в звучании тем. Изучив партитуру, мы находим удивительное совпадение изложения нотного текста с фортепианным подлинником. Хотя при оркестровке были внесены небольшие изменения в нюансировке, сделаны варьированные повторы, добавлены четыре такта в «Богатырских воротах», такт в «Старом замке», исключена одна «Прогулка», введён новый ритм у валторн при повторе предложения в первой «Прогулке». Всё это сделано продуманно и не нарушает замысла автора.

Успеху этой оркестровки способствовало мастерство Равеля, использование им оркестровых приёмов начала XX века, а также приёмов, отобранных Равелем в своём оркестровом творчестве, позволивших ему в короткий срок увлечённо создать эту партитуру. К характерным её особенностям относятся: экономия оркестровых средств, очень редкое использование tutti, сопоставление тембров звучания оркестровых групп, ансамблей, необычное смешение тембров групп (например, деревянных духовых и струнных pizzicato на дублировании), необычное использование медных духовых (например, в цифрах 8 и 15), использование игры sul tasto струнных, флажолетов, тремоло, глиссандо, яркая живописность в выборе солирующих тембров, соответственно с образным замыслом композитора, остроумные тембровые характеристики и огромная палитра

разнообразных оркестровых красок. Характерно также соотношение статики и динамики, проявляющееся в использовании определённых групп инструментов. (Например, группы медных духовых и струнных в «Богатырских воротах»). Во всём проявляется чувство меры - и в применении ударных, и в изобразительных приёмах. Средства инструментовки при всём их многообразии создают цельность формы цикла в соответствии с замыслом Мусоргского. Можно согласиться с утверждением музыковеда В. Смирнова, что в этой работе Равель проявил удивительное постижение стиля композитора, «проникновение в суть оригинала. Равелю удалось передать национальный дух фантастики Мусоргского, а также русскую мощь, богатырство «Картинок» в целом, достигающее апогея в колокольных перезвонах «Богатырских ворот» [5, С. 146]. Тембровая сторона тем, особые оркестровые приёмы (например, *эхо* в «Катакомбах), использование необычных ансамблей инструментов, сохранение крайних регистров голосов, понимание сути характерной образности произведения, продуманность оркестровой драматургии цикла – всё это отличает оркестровку Равеля и делает её неповторимой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мартынов И. И. Морис Равель. - М.: Музыка, 1979. – 335 с.
2. Крейн Ю. Г. Симфонические произведения Мориса Равеля. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 224 с.
3. Мусоргский М. П. Картинки с выставки. Партитура. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 148 с.
4. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 708 с.
5. Мусоргский М. П. Письма. – М.: Издательство «Музыка», 1981. – 360 с.
6. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. - М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.
7. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. - Л.: Музыка, 1981. – 224 с.
8. Холопов Ю. Н. Мусоргский как мастер музыкальной формы (“Картинки с выставки”) // Т. С. Кюрегян (ред.) Музыкальные формы классической традиции. Статьи, материалы. М.: Московская консерватория, 2012. - С. 456-483.

REFERENCES

1. Martynov I. I. Moris Ravel' (Maurice Ravel), M.: Muzyka, 1979, 335 p.
2. Krein Yu. G. Simfonicheskie proizvedeniya Morisa Ravelya (Symphonic works of Maurice Ravel), M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962, 224 p.
3. Musorgskii M. P. Kartinki s vystavki. Partitura (Pictures at an exhibition. Score), M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963, 148 p.
4. Prokof'ev S. S. Materialy, dokumenty, vospominaniya (Materials, documents, memories), M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961, 708 p.
5. Musorgskii M. P. Pis'ma, M.: Muzyka, 1981, 360 p.
6. Denisov E. V. Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre (Percussion instruments in a modern orchestra), M.: Sovetskii kompozitor, 1982, 256 p
7. Smirnov V. V. Moris Ravel' i ego tvorchestvo (Maurice Ravel and his work), M.: Muzyka, 1981, 224 p.
8. Kholopov Yu. N. Musorgskii kak master muzykal'noi formy (“Kartinki s vystavki”). In T. S. Kyuregyan (ed.), Muzykal'nye formy klassicheskoi traditsii. Stat'i, materialy, M.: Moskovskaya konservatoriya, 2012, Pp. 456-483.

Филиппова Ольга Николаевна
искусствовед, ведущий специалист отдела комплектования личных фондов
ФКУ «Российский государственный архив научно-технической документации»

Filippova Olga N.
art historian, leading specialist of the department of acquisition of personal funds
Russian State Archive of Scientific and Technical Documentation

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА БИЛИБИНА

Аннотация. Статья посвящена творчеству И.Я. Билибина, анализу его живописных и графических пейзажей. Цель данного исследования заключается в том, чтобы раскрыть талант И.Я. Билибина – художника, который всегда любил природу. Она выразилась в его творчестве различными оттенками: родная русская земля, как историческая память, духовная святыня, ностальгия или живописный ландшафт. Эта любовь, скрытая в чеканной линейно-плоскостной структуре графики или спрятанная в условной сказочной декорации, открыто обнаруживает себя в пейзажах художника. Результатом данной работы послужит вывод, что художник неустанно любовался природой и воплощал ее образы и мгновения бытия в своих пейзажах. В заключении показано, что каждый из его пейзажей имеет точное географическое название, в каждом художник сумел создать портрет местности. Мастер, мысливший линией и плоскостью, он и в живописи играл графичность, что придает его пейзажам своеобразную изысканную прелесть. В этом постоянстве можно заметить художественную эволюцию и тематическую направленность.

Ключевые слова: Иван Билибин, крымские пейзажи, корнваллийские этюды, Англия, Русский Север, Египет, Франция, Палестина, Сирия, ленинградский период в творчестве художника.

LANDSCAPE IN THE CREATIVE WORK OF IVAN BILIBIN

Abstract. The article is devoted to the creative work of I. Ya. Bilibin, the analysis of his pictorial and graphic landscapes. The purpose of this study is to reveal the talent of I. Ya. Bilibin - an artist who always loved nature. It was expressed in his work in various shades: native Russian land, as historical memory, spiritual shrine, nostalgia or picturesque landscape. This love, hidden in the minted linear-plane structure of graphics or hidden in a conventional fairy-tale scenery, openly reveals itself in the artist's landscapes. The result of this work will be the conclusion that the artist tirelessly admired nature and embodied its images and moments of being in his landscapes. In conclusion, it is shown that each of his landscapes has an exact geographical name, in each the artist managed to create a portrait of the area. The master, who thought in lines and planes, also played with graphicity in painting, which gives his landscapes a unique, refined charm. In this consistency, one can notice artistic evolution and thematic focus.

Keywords: Ivan Bilibin, Crimean landscapes, Cornwall sketches, England, Russian North, Egypt, France, Palestine, Syria, the Leningrad period in the artist's work.

Введение

Иван Яковлевич Билибин родился 16 августа 1876 года в поселке Тарховка под Санкт-Петербургом в семье военного судового врача Якова Ивановича Билибина и дочери морского инженера Варвары Александровны (урожденной Бубновой). Мать была пианисткой-любительницей и занималась воспитанием детей – Ивана и его младшего брата Александра. В 1896 году Иван с серебряной медалью закончил Первую Санкт-Петербургскую классическую гимназию, а в 1900 году – юридический факультет

Императорского Санкт-Петербургского университета, куда поступил по настоянию отца. Однако юноша не чувствовал своего призвания в профессии юриста, но его всегда влекло к рисованию – он с детства проявлял интерес к живописи, и с годами это увлечение лишь окрепло.

Потому одновременно с учебой в университете Иван стал посещать уроки живописи в школе Общества поощрения художеств. В 1898 году художник отправился в Мюнхен, где поступил на учебу к эксцентричному мастеру реализма Антону Ажбе, частную студию которого в разное время посещали выдающиеся представители новой российской художественной элиты Игорь Грабарь, Алексей Явленский, Давид и Владимир Бурлюки, Василий Кандинский. За короткое время, проведенное в мастерской Ажбе, Билибин освоил практические основы профессии и начал вырабатывать свой собственный стиль. А по возвращении на родину молодой художник поступил в школу Марии Клавдиевны Тенишевой и попал в класс Ильи Репина. Он бывал в Талашкине близ Смоленска – усадьбе княгини Тенишевой, где под покровительством хозяйки с 1893 года работали художественные мастерские. Здесь главное внимание было сосредоточено на возрождении народного творчества, в частности восстановлении старинных декоративных орнаментов и сказочного стиля, объединении ремесел с изящными искусствами.

Билибин с головой окунулся в исследование русского фольклора. Подобно Рериху и Кандинскому, он отправился по стране, чтобы воочию увидеть и изучить образцы народного творчества (в частности, деревянного зодчества), посетил Тверскую, Вологодскую, Олонецкую и Архангельскую губернии, собирая материалы и делая снимки деревянной архитектуры для этнографического отдела Русского музея императора Александра III. Во время этих путешествий Билибин вырабатывал собственную живописную манеру, которую потом назовут билибинским стилем.

Основная часть

В предреволюционный период Билибин играл заметную роль в возрожденном «Мире искусства» и в 1916 году был избран его председателем. Поэтому, для того чтобы понять направление творческих поисков, характер художественной и педагогической деятельности графика в 1910-е годы, необходимо вернуться к истории «Мира искусства». Петербургские мастера, составлявшие в прошлом ядро объединения, сохраняли групповую спаянность и дружеские связи и после вхождения в «Союз русских художников», тогда, когда «Мир искусства» официально не существовал. Эти связи поддерживались участием в таких общих художественных предприятиях, как организация в России и за рубежом ретроспективных выставок национального искусства, как работа для журналов «Жупел» и «Адская почта», для издательства «Шиповник», как оформление спектаклей Старинного театра и дягилевской антрепризы. Именно во второй половине 1900-х годов к мирискусникам примкнули Б.М. Кустодиев и Н.К. Рерих, художники, наиболее близкие Билибину. Дружба с Борисом Михайловичем Кустодиевым началась еще в стенах Академии художеств в репинской мастерской. Тогда, в 1901 году, Кустодиев написал ставший широко известным портрет молодого графика.

Этот портрет вместе с выполненным тринадцатью годами позднее рисунком-этюдом к групповому портрету художников общества «Мир искусства» дает более яркое и убедительное представление о внешности Билибина, чем фотодокументы, и глубже раскрывает черты его характера, чем многие мемуары. С Николаем Константиновичем Рерихом Билибин сотрудничал в течение десяти лет, с 1907 по 1917 год, в Школе Общества поощрения художеств, возглавив которую Рерих привлек Билибина в качестве преподавателя графики.

Художники поддерживали связь и за пределами России. В билибинском архиве встречаются дружеские письма от Рериха, отправленные с Гималаев; несколько раз

посещал он, проезжая из Индии в Америку, парижскую мастерскую Билибина. В творчестве этих двух мастеров по-разному проявилось увлечение древнерусским искусством: археологические и философские интересы вели Рериха в глубь веков к монументализму языческой и раннехристианской Руси, Билибин же был восхищен и захвачен XVII веком с его праздничностью цвета, узорчатостью измельченных форм, ювелирной отделкой деталей.

Обостренное чувство стиля, умение передать аромат изображаемой эпохи, пользуясь характерными для нее художественными приемами, роднят Рериха и Кустодиева с «Миром искусства». В то же время национальная тематика выделяет их из круга его основоположников и сближает с Билибиным.

Все дореволюционные пейзажи Билибина можно разделить на три тематические группы. К первой относятся акварели с изображением русского леса зимой и ранней весной. Нетронутые пласты наметенного снега, застывшие в молчании хрупкие деревца, незамерзающий ручей или оттаявшая лесная речка с льдинами. Художник дает почувствовать белизну снега, оставляя незаписанной бумагу, нанося лишь тонкие, нежные голубоватые и розовые тени. На светлом фоне четкими пятнами выступает коричневато-зеленый лес и пепельно-синяя вода. В этих пейзажах раскрывается Билибин-лирик, влюбленный в русскую природу не меньше, чем в национальную старину. В них проявляется тот аспект его дарования, который не всегда легко заметить в рационально построенных графических композициях.

Контраст с русскими лирическими пейзажами составляют так называемые корнваллийские этюды, выполненные во время поездки в Англию, совершенной художником вместе с М.Я. Чемберс-Билибиной летом 1908 года. Лишенные растительности скалистые берега юго-запада Британии поразили Билибина своим величием. В корнваллийских этюдах наметился тот тип пейзажа, который станет самым характерным для Билибина. Мотивы вечного и непреходящего захватывают воображение мастера. В классически отработанных композициях нет внешнего движения, в них царство величавой статики. Но застывшие формы. Внимательно проанализированные карандашом и кистью, запечатлели в себе вековую жизнь природы, в громоздящихся камнях как будто угадываются фигуры живых существ. Мощные горные породы то придвигаются к зрителю, закрывая горизонт, то расступаются, открывая даль морского берега. Благодаря смелому сопоставлению пейзажных планов переданы размах пространства, ощущение его бесконечности.

К третьей тематической группе относятся крымские пейзажи. Крым занял в творчестве Билибина особое место. С ним связаны одни из первых ярких впечатлений юности. Среди ранних этюдов художника находим виды Ай-Петри и Симеиза, выполненные в 1895 году, когда Иван Яковлевич, еще будучи гимназистом, впервые отдыхал с родителями на южном берегу.

В 1900-е годы таврические пейзажи у Билибина не встречаются, зачарованный Русским Севером, он каждое лето проводит в Тверской и Новгородской губерниях. Вновь образы Крыма появляются у него в 1910 году, отныне в течение целого десятилетия им будет посвящено большинство станковых работ, по-своему отразятся они в книжной графике и театральных декорациях. С 1910 по 1913 год каждое лето Билибин гостил у своих друзей неподалеку от Байдарской долины. В этот период он вошел в число пайщиков по приобретению коллективного имения – Батилиман, расположенного на Южном берегу Крыма несколько восточнее Балаклавы.

Батилиман (в переводе на русский язык – широкий залив) представляет собой узкую прибрежную полосу, с севера замыкаемую отвесными скалами Куш-Кая, с востока – мысом Ласпи, а с запада – мысом Айя; подножия скал поросли древовидным можжевельником,

огромными соснами и земляничными деревьями. Спуститься к Батилиману можно было лишь по узким крутым тропинкам, поэтому берег оставался почти необитаемым, его посещали только балаклавские рыбаки. Этот дикий участок крымского побережья группа петербургской и московской интеллигенции решила благоустроить и превратить в место постоянного летнего отдыха. Компаньонами Билибина стали писатели В.Г. Короленко, А.И. Куприн, С.Я. Елпатьевский, Е.Н. Чириков, художник В.Д. Дервиз, профессора А.Ф. Иоффе, В.И. Вернадский, М.И. Ростовцев. Теперь ежегодно в начале лета, по окончании отчетной ученической выставки в Школе Общества поощрения художеств, Билибин отправлялся в Батилиман и возвращался в Петербург только осенью к началу занятий.

Его крымские пейзажи имеют обычно, как и корнваллийские этюды, конкретное географическое название: «Крым. Тропинка в Узунджу» (1910), «Батилиман. Гора Каланых-Кая» (1917), «Ласпи. Скалы Сахарные головки» (1917) и др. По данным пейзажам, без сомнения, можно было бы найти изображенный уголок природы. Вершины гор и долины, ущелья и водопады, можжевельники и деревья земляничника – вот излюбленные Билибиным мотивы.

У художника сложился определенный классически завершенный тип панорамной композиции, характерный пример которой находим в его пейзажах: «Байдарская долина» (1918) и «Батилиман. Гора Каланых. Кая» (1917). Погруженные в тень стволы деревьев обычно образуют раму для открывающейся перспективы. На втором плане река, бегущая меж камней, или зеленая долина, за ними цепь гор с очертаниями, теряющимися в далях. Над землей раскинулось голубое небо с белыми облаками, на фоне которого рисуется изящный силуэт листвы земляничников или орехов первого плана. Билибин пользуется в этих пейзажах смелым сопоставлением масштабов и масс предметов, контрастами сложного освещения и цвета – от оттенков фиолетового, почти черного в тенях, до красно-коричневого и песочно-оранжевого в играющих на камнях пятнах солнца.

Живопись всегда была слабым местом Билибина. Работа над станковыми пейзажами, усиление внимания к натуре способствовали повышению, как рисовального, так и живописного мастерства художника, что не замедлило сказаться на всех областях его творчества. В самих пейзажах Билибин добился тонкой декоративности красочных сочетаний, красоты тональных переходов, но все же преодолеть подход к цвету как к раскраске ему не удается. Цвет не лепит объема, который передается только градациями тона внутри одного цвета. Лишенные живописной среды, предметы воспринимаются изолированно друг от друга. Билибин не стремится отразить нюансы переходного состояния природы (такие пейзажи, как «Яман-Кала. Заход солнца» (1911), чрезвычайно редки в этот период).

Его привлекает тот момент солнечного южного дня, когда все окрашено определенным цветом, в контурах предметов нет зыбкости, тень и свет контрастируют друг с другом и граница между ними резка, пятно имеет свой четкий абрис. Большей цельности и, как это ни странно, большей живописности Билибин достиг в черно-белых пейзажах «Крым. Старый можжевельник» (1918) является одной из первых его работ углем.

Здесь изображены два невысоких, растущих на камнях дерева. Палящее солнце бросает к подножиям можжевельников кружевную тень, черноты которой перекликаются с затенениями в кронах и экспрессивными силуэтами оголенных сучьев. Форма детализирована в значительно меньшей мере, чем в листах, расцвеченных акварелью. Мастерски переданы переходы тонов, самые светлые из них как бы теряются в естественном цвете фактурной бумаги. Бархатистая угольная дымка окутывает все изображение, смягчая линии и растворяя контуры скал второго плана. Билибин относился к своим пейзажам не только как самостоятельным произведениям искусства, но и как к школе мастерства.

Обогащение изобразительных приемов, связанное с работой с натуры, обнаружится в 1910-е годы в его книжных и театральных произведениях, многие пейзажи будут непосредственно использованы в иллюстрациях и эскизах декораций. С другой стороны, в станковых вещах Билибин проявляет себя, как график. В самой природе ищет мотивы, подходящие для графической интерпретации, подчеркивает контрасты светлого и темного, выявляет контуры деревьев и камней, любуется ажуром ветвей и листьев. Особенно наглядно взаимовлияние Билибина-станковиста и художника книги прослеживается в альбомных зарисовках.

Ничто так убедительно не характеризует его как хорошего рисовальщика, владеющего не только законами орнаментальной, стилизованной графики, но и выразительной пластикой объемных форм, как один из крымских альбомов с карандашными штудиями деревьев. Корявый ствол можжевельника крепко врос корнями в землю. Толстые узлы, наросты и сучья как будто мешают дереву свободно подняться, и оно, словно борясь с самим собой, находит путь вверх в причудливых изгибах и поворотах. Кажется, что невидимые струны стягивают изнутри и искривляют жилистые сильные формы, упруго перетекающие одна в другую. Именно в этом и подобных ему рисунках, едва ли не самых пластичных у Билибина, отчетливо заметны рука и глаз графика.

В иссушенной солнцем, потрескавшейся коре он нашел благодарный графический мотив: длинные гибкие линии не только передают структурные особенности породы дерева, не только моделируют объем, но, скользя по форме параллельно друг другу, слагаются в определенный ритмический узор. Опираясь на такие рисунки, Билибин смог обновить свой графический язык, сочетать в нем орнаментальную дисциплину с большей, чем в работах предшествующих лет, объемностью и пространственностью.

Наиболее убедительно это проявилось в серии иллюстраций к былинам, самом значительном, хотя и малоизвестном создании Билибина 1910-х годов. Замысел рисунков к былинам возник задолго до войны. Собственно, он не покидал Билибина с начала 1900-х годов, когда график иллюстрировал былину о Вольге Всеславьевиче, но другие заказы постоянно отвлекали его. Наконец, в 1909 году в одном из писем (письмо И.Я. Билибина к А.С. Рославлеву от 18 июля 1909 года) он сообщает, приступил к былинам. Однако, первая обнаруженная исследователями композиция относится уже к 1912 году.

Иллюстрации выполнялись медленно, в каждую композицию Билибин вкладывал все свои знания и мастерство. Работа продолжалась и тогда, когда возможность издания отпала, вплоть до 1918 года. Былина не содержит сколько-нибудь подробных описаний природы, но всеми художественными образами говорит об огромных просторах русской земли. Средствами изобразительного искусства Билибин выявляет наполняющее эпос ощущение безбрежного пространства, на котором развертывается былинной действие. Сравнивая пейзажи в акварелях к «Вольге» с пейзажами в композициях 1912-1918 годов, замечаешь, что дремучие хвойные леса сменились залитыми солнцем холмистыми равнинами и лиственными рощами. В иллюстрациях к былинам уместно изображение и северной и южной природы. К концу XIX – началу XX века народный эпос продолжал жить главным образом на Севере, сказители, перелагая древние предания, наделяли их местным колоритом. Но впервые появились былины на юге России, и истинная родина былинных богатырей – южнорусские степные просторы.

Естественно, что акварели 1902-1904 годов, созданные под впечатлением от поездок по городам и весям Тверской, Вологодской, Олонецкой и Архангельской губерний, Билибин наполнил картинами русского Севера. Теперь же он мог использовать свой опыт работы над южным пейзажем. Многочисленные билибинские пейзажи 1920-годов продолжают линию корнваллийских и крымских этюдов этюдов с их вниманием к вечному и непреходящему в природе.

Яркие впечатления, полученные в путешествиях по Египту, Сирии, Палестине, способствуют появлению новых мотивов. Здесь художник работает над городским и историческим пейзажем. Впервые обращается Билибин к городскому пейзажу: «Каир. Цитадель» (1921), «Уличка старого Каира» (1921), «Каир» (1924), «В старом Иерусалиме» (1924), «Во дворе мечети Омара» (1924). Это не живые уличные зарисовки, шумная современная жизнь не вдохновляет художника, хотя и вводит стаффаж. Ему милее тихие кварталы, сохранившие древнюю, типичную для восточных городов застройку и в течение сотен лет не изменившие своего облика. Высокая точка зрения, «с птичьего полета», дает возможность развернуть панораму домов с глухими стенами и громоздящимися плоскими этажами, заглянуть в узкие спускающиеся улицы-колодцы, с погребенными на их дне лавчонками («Уличка старого Каира»), показать, как над каменными плитами тротуаров, стен, кривых лестниц и стрельчатых переходов величественно возвышаются купола церквей, монастырей и мечетей, как их волнистая на горизонте линия успокаивает царящий внизу хаос («В старом Иерусалиме»).

Наряду с городским у Билибина появляется особый жанр видового пейзажа, запечатлевающего архитектурные и природные памятники древнеегипетской, библейской и мусульманской истории. Особенно многочисленны такие пейзажи летом 1924 года, когда Билибин совершил поездку в Палестину и Сирию, осуществив свое давнишнее намерение. Седые оливы в Гилилее на почти белой от солнца земле, легендарное Генисаретское озеро среди оранжево-розовых гор, Тивериада с руинами, напоминающими о воздвигнутой Иродой Антипой столице, православные монастыри святого Саввы Преосвященного и святого Георгия Хосевита, приютившиеся в скалах, труднодоступных ущельях, - вот неполный перечень палестинских тем Билибина.

Художник рисует некогда прекрасное Силоэ, где, по преданию, в цветущих садах на берегу журчащих вод скрывались дворцы Давида и где слагались лирические псалмы. Билибин дважды изображает ныне маленькое селение с бедной растительностью на холме, у подножия которого в лощине струится узкий ручей. Бледные холодные краски «Деревни Силоэ утром», вида с горы на долину, сменяются горячими красками и приближенной точкой зрения «Деревни Силоэ вечером». Здесь различимы красные и коричневые глинобитные домики на рыжем холме, узкие тропинки и крошечные фигурки бедуинок с кувшинами на головах. Освещенный закатом второй план контрастирует с сизо-фиолетовым, образованным затененными каменистыми склонами, первым планом. Остродекоративное сочетание цветов смягчено общим теплым тоном охристой земли.

Вместе с новыми образами в пейзажах двадцатых годов заметно некоторое обновление выразительных средств. Больше внимания уделено освещению, именно в связи с этим художник обращается, как в видах деревни Силоэ или египетских пирамид к одному объекту в разное время дня, разрабатывает эффектные контрасты холодных синих и фиолетовых теней на солнечном свету. Усиливается декоративность. Все египетские и палестинские пейзажи решены в цвете. Большинство из них выполнено акварелью, но теперь чаще, чем в Крыму, применяется масло, поскольку на сильной жаре вода в чашечках для акварели пересыхала и, кроме того, масло давало необходимую плотность и насыщенность цвета. Исчезают монохромные черно-белые пейзажи углем и карандашом, к которым Билибин вернется во Франции, где они почти вытеснят акварельные листы. Акварель и уголь как бы сменяют друг друга в разные периоды билибинского пейзажного творчества.

Восточный период – это расцвет красочно-декоративного пейзажа. Он цельнее и при всей детализации обобщеннее крымских работ. Еще заметнее продуманность композиционных приемов, например, сильное затемнение первого плана и освещение второго и их контрастное сопоставление, как бы поглощающее дробность каждого,

рациональный выбор точки зрения, которая во многом определяет выразительность и образное звучание пейзажей. Это и необозримые панорамы и, напротив, композиции с низкой линией горизонта, когда скалы второго плана, вздымающиеся вверх, заполняют собой всю плоскость, оставив лишь небольшой кусочек неба вверху («Монастырь святого Саввы Преосвященного», «Монастырь святого Георгия Хосевита»). Правда, вариативность этих композиционных приемов ограничена, и постепенно они начинают казаться однообразными. Художник скован в передаче единой среды. Отсутствие пленэра, вакуумность пейзажей, их пестрота мешают созданию цельного пейзажного образа. Но может быть, именно в этой сухости линий, одинаковом наборе красок, в застылости и оцепенелости форм и есть своеобразие пейзажей Билибина с их неподдельным чувством Востока и его тысячелетней истории. Контрастно по отношению к египетскому и палестинскому циклу выглядят пейзажи, выполненные во Франции.

Словно устав от живописи в Египте, Билибин переходит на карандаш и уголь (изредка-акварель). Его рисунок становится экспрессивным, обобщенным, некоторая жесткость уступает место смелой и выразительной светотеневой моделировке. Большинство пейзажей было выполнено на юге Франции, в Лафавьере, где художник приобрел сельский дом и проводил с семьей все летние месяцы (впоследствии вокруг выросли дачи многих русских эмигрантов). Это место напоминало ему любимый Батилиман. Однако работа над пейзажем не была столь интересна, как в Египте: театр и книга в большей степени определяли работу художника во Франции. Во Франции вышли три больших книжных ансамбля, оформленные и иллюстрированные художником в цвете – сборник русских сказок, сборник арабских сказок и «Русалочка» Андерсена.

«Сказки избы», так был назван первый сборник (1931), - монументальное, нарядное издание, его украшают иллюстрации, выполненные новым «русским» стилем Билибина, роскошным, парадным. Их несколько холодное великолепие смягчено изяществом орнаментированных заставок, концовок и буквиц. Во Франции художник много работает для черно-белой книжной печати. Его манера в этой области экспрессивна, обобщена. Он одинаково мастерски владеет и линией, и черно-белыми пятнами. Первым полным книжным ансамблем становится черно-белая «Сказка о золотой рыбке» А.С. Пушкина (излюбленная творческая тема иллюстратора), изданная на французском языке. Строгий выразительный рисунок титульного листа с иллюстрацией, напоминающей виньетку, вызывает в памяти лучшие работы художника 1910-х годов.

За одиннадцать лет пребывания во Франции – с августа 1925 года по сентябрь 1936 года – художником было издано пять книжных ансамблей, около 10 обложек, в том числе и для программ знаменитых русских оперных спектаклей. Завершающим этапом пейзажного творчества Билибина стал ленинградский период, начавшийся после возвращения художника из эмиграции. Он совершает поездки на Кавказское побережье Черного моря, посещает Украину, Крым и привозит оттуда превосходные акварельные пейзажи, тонко-живописные, глубокие по тональным переходам, гармонично развивающие экспрессивную живописную манеру, характерную для французской серии.

Заключение

Таким образом Билибин очень сильно любил природу. Эта любовь, скрытая за чеканными линиями графики и спрятанная в условной сказочности декораций, становится явной в пейзажах художника. Каждый из них имеет точное географическое название, и в каждом создается портрет-образ местности. Всегда мысливший линией и плоскостью, Билибин и в живописи стремится к графичности, что придает его пейзажам своеобразную, изысканную прелесть. В этом постоянстве можно заметить художественную эволюцию и тематическую направленность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Билибин, И. Я. Народное творчество русского Севера. Сборник "Мир искусства". - Санкт-Петербург, 1904. - Т. 12. - С. 303-318.
2. Билибин / оригинальное издание под ред. Фламинио Гвальдони ; [гл. ред. Сильвия Сайбене]. - Киев : Centauria, 2018. – 95 с. : ил., цв. ил., портр. ; 21 см. - (Мастера рисунка и живописи ; 40).
3. Вилюкова М. Иван Билибин / Мария Вилюкова // Искусство : учебно-методический журнал для учителей МХК, музыки и ИЗО. - 2017. - №9/10. - С. 54-61 : 16 цв.
4. Верижникова Т.Ф. ИВАН БИЛИБИН. Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике. Письма. Книга-Альбом. – СПб.: Издательство «Аврора», 2022. – 168 с.: ил. – (Серия «Искусство России. Золотой запас»).
5. Верижникова Т.Ф. ИВАН БИЛИБИН. Эскиз портрета художника. Научно-популярное издание. – СПб.: Издательство «Аврора», 2023. – 64 с.: ил. – (Серия «Библиотека «Авроры»).
6. Голынец, Галина Владимировна. Иван Яковлевич Билибин / Г.В. Голынец, С.В. Голынец. - Москва : Изобразительное искусство, 1972. - 222, [1] с. : ил., факс., цв. ил., портр.
7. Иван Яковлевич Билибин, 1876 - 1942 : [каталог выставки, май - июнь 1952, Москва / сост.: Ю.В. Лобанова, М.П. Соколова ; авт. вступ. ст.: В. Саянов, В. Цветков]. - Москва : Советский художник, 1952. - 45, [2] с., [13] л. ил.
8. Филиппова О.Н. Иван Билибин – великий русский художник // Флагман науки: научный журнал. Февраль 2025. – СПБ., Изд-во ГНИИ «Нацразвитие» - 2025. №2(25). – С. 49-52.
9. Филиппова О.Н. Книга в творчестве Ивана Билибина // Флагман науки: научный журнал. Февраль 2025. – СПБ., Изд-во ГНИИ «Нацразвитие» - 2025. №2(25). – С. 53-55.
10. Филиппова О.Н. Журнальная и прикладная графика в творчестве Ивана Билибина // Флагман науки: научный журнал. Февраль 2025. – СПБ., Изд-во ГНИИ «Нацразвитие» - 2025. №2(25). – С. 56-58.

REFERENCES

1. Bilibin, I. Ja. Narodnoe tvorchestvo russkogo Severa. Sbornik "Mir iskusstva". - Sankt-Peterburg, 1904. - T. 12. - Pp. 303-318.
2. Bilibin / original'noe izdanie pod red. Flaminio Gval'doni ; [gl. red. Sil'vija Sajbene]. - Kiev : Centauria, 2018. – 95 p. : il., cv. il., portr. ; 21 sm. - (Mastera risunka i zhivopisi ; 40).
3. Viljukova M. Ivan Bilibin / Marija Viljukova // Iskusstvo : uchebno-metodicheskij zhurnal dlja uchitelej MHK, muzyki i IZO. - 2017. - №9/10. - Pp. 54-61 : 16 cv.
4. Verizhnikova T.F. IVAN BILIBIN. Zhizn' i tvorchestvo. Suzhdenija ob iskusstve. Sovremenniki o hudozhnike. Pis'ma. Kniga-Al'bom. – SPb.: Izdatel'stvo «Avrora», 2022. – 168 p.: il. – (Serija «Iskusstvo Rossii. Zolotoj zapas»).
5. Verizhnikova T.F. IVAN BILIBIN. Jeskiz portreta hudozhnika. Nauchno-populjarnoe izdanie. – SPb.: Izdatel'stvo «Avrora», 2023. – 64 p.: il. – (Serija «Biblioteka «Avrory»).
6. Golynec, Galina Vladimirovna. Ivan Jakovlevich Bilibin / G.V. Golynec, S.V. Golynec. - Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972. - 222, [1] p. : il., faks., cv. il., portr.
7. Ivan Jakovlevich Bilibin, 1876 - 1942 : [katalog vystavki, maj - ijun' 1952, Moskva / sost.: Ju.V. Lobanova, M.P. Sokolova ; avt. vstup. st.: V. Sajanov, V. Cvetkov]. - Moskva : Sovetskij hudozhnik, 1952. - 45, [2] p., [13] l. il.

8. Filippova O.N. Ivan Bilibin – velikij russkij hudozhnik // Flagman nauki: nauchnyj zhurnal. Fevral' 2025. – SPB., Izd-vo GNII «Nacrazvitie» - 2025. №2(25). – Pp. 49-52.
9. Filippova O.N. Kniga v tvorchestve Ivana Bilibina // Flagman nauki: nauchnyj zhurnal. Fevral' 2025. – SPB., Izd-vo GNII «Nacrazvitie» - 2025. №2(25). – Pp. 53-55.
10. Filippova O.N. Zhurnal'naja i prikladnaja grafika v tvorchestve Ivana Bilibina // Flagman nauki: nauchnyj zhurnal. Fevral' 2025. – SPB., Izd-vo GNII «Nacrazvitie» - 2025. №2(25). – Pp. 56-58.

Ли Цзинхань
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: 736585607@qq.com

Li Jinghan
Trainee Assistant
Gnesin Russian Academy of Music

ДЖОАККИНО РОССИНИ И ЕГО ВОКАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В МУЗЫКЕ. ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ КОМПОЗИТОРА

Аннотация. Оперное искусство вступило на совершенно новую траекторию, стремительно расширяя свою географию. Из камерных залов Флоренции оно перебралось в Рим и Мантую, а затем триумфально обосновалось в Венеции – городе, где был основан первый в мире общедоступный оперный театр. В период расцвета флорентийской культуры, скромные камерные постановки, характерные для Флоренции, постепенно вытеснялись пышными и зрелищными представлениями, ориентированными на широкую публику. Одновременно с этими трансформациями, в музыкальном измерении оперы произошел настоящий переворот. Музыкальное сопровождение стало играть ведущую роль, затмевая собой словесный компонент, а речитативный стиль исполнения, имитирующий речь, уступил место более певучему и мелодичному стилю, известному как кантилена.

Вершиной развития итальянской оперы в XVII веке стало творческое наследие двух гениев, чьи имена золотыми буквами вписаны в историю музыки: Клаудио Монтеверди и Алессандро Скарлатти. Монтеверди, работавший сначала в Мантуе, а затем в Венеции, именно здесь создал свои наиболее значимые произведения. Он по праву считается первым великим оперным композитором, сумевшим воплотить на оперной сцене яркие, многогранные характеры и накал человеческих страстей. Монтеверди обогатил оперу целым арсеналом новых выразительных средств, искусно сочетая напевную декламацию с выразительной кантиленой, подчиняя мелодию, гармонию и оркестровку общей драматургической идее.

В итальянской опере фокус внимания постепенно смещался в сторону вокального мастерства певцов, виртуозность исполнения все больше ценилась публикой, порой отодвигая на второй план глубину и сложность сюжета. Расцвет вокального искусства в XVII и XVIII веках стал определяющим фактором в эволюции итальянской оперы. Особую роль в этом процессе сыграла неаполитанская оперная школа, основателем которой был Алессандро Скарлатти. К началу XVIII века, неаполитанская школа по популярности превзошла венецианскую, которая ранее занимала лидирующие позиции.

Именно неаполитанская оперная школа окончательно закрепила определенные типы вокальных форм. "Великолепные итальянские певцы завоевали мировую славу не только благодаря природной красоте своих голосов, но и благодаря высочайшему вокальному мастерству, которое получило название "бельканто" (bel canto). Однако, на протяжении XVIII века, искусство бельканто все чаще стало приобретать черты внешней виртуозности и демонстрации технического совершенства". В погоне за славой великих мастеров бельканто, менее талантливые исполнители нередко переступали грань художественного вкуса, увлекаясь излишней орнаментацией и теряя эмоциональную глубину. В отличие от них, лучшие итальянские певцы отличались не только техническим блеском, но и даром

творческой импровизации. Исполняя арии, они украшали их вариациями и спонтанно импровизировали каденции, внося в каждое выступление неповторимую индивидуальность.

Ключевые слова: Джоакино Россини, эмоциональность в музыке, виртуозность, музыкальный стиль.

GIOACCHINO ROSSINI AND HIS VOCAL INTERPRETATIONS IN MUSIC. BASIC TERMS AND PSYCHOLOGICAL ESSAYS OF THE COMPOSER

Annotation. Opera art has entered a completely new trajectory, rapidly expanding its geography. From the chamber halls of Florence, it moved to Rome and Mantua, and then triumphantly settled in Venice, the city where the world's first publicly accessible opera house was founded. During the heyday of Florentine culture, the modest chamber productions typical of Florence were gradually replaced by lavish and spectacular performances aimed at the general public. Simultaneously with these transformations, a real revolution took place in the musical dimension of the opera. Musical accompaniment began to play a leading role, overshadowing the verbal component, and the recitative style of performance, imitating speech, gave way to a more melodious and melodic style known as cantilena.

The pinnacle of the development of Italian opera in the 17th century was the creative legacy of two geniuses whose names are written in golden letters in the history of music: Claudio Monteverdi and Alessandro Scarlatti. Monteverdi, who worked first in Mantua and then in Venice, created his most significant works here. He is rightfully considered the first great opera composer who was able to embody vivid, multifaceted characters and the intensity of human passions on the opera stage. Monteverdi enriched the opera with a whole arsenal of new expressive means, artfully combining melodic declamation with expressive cantilena, subordinating melody, harmony and orchestration to a common dramatic idea.

In Italian opera, the focus of attention gradually shifted towards the vocal skill of the singers, and the virtuosity of the performance was increasingly appreciated by the public, sometimes overshadowing the depth and complexity of the plot. The heyday of vocal art in the 17th and 18th centuries became a determining factor in the evolution of Italian opera. The Neapolitan Opera School, founded by Alessandro Scarlatti, played a special role in this process. By the beginning of the 18th century, the Neapolitan school surpassed the Venetian school in popularity, which had previously occupied a leading position.

It was the Neapolitan opera school that finally consolidated certain types of vocal forms. "The magnificent Italian singers have gained worldwide fame not only for the natural beauty of their voices, but also for their outstanding vocal skills, which have been dubbed bel canto. However, during the 18th century, the art of bel canto increasingly began to acquire features of external virtuosity and demonstration of technical excellence." In pursuit of the fame of the great bel canto masters, less talented performers often overstepped the boundaries of artistic taste, becoming addicted to excessive ornamentation and losing emotional depth. Unlike them, the best Italian singers were distinguished not only by their technical brilliance, but also by their gift of creative improvisation. Performing arias, they decorated them with variations and spontaneously improvised cadences, bringing a unique personality to each performance.

Keywords: Gioachino Rossini, emotionality in music, virtuosity, musical style.

Восторженное отношение публики к головокружительной виртуозности певцов не могло не отразиться на композиторском творчестве. Поддаваясь запросам аудитории и пристрастиям солистов, авторы оперных произведений все чаще стали перенасыщать арии сложнейшими вокальными украшениями. В погоне за внешним эффектом, музыка

постепенно утрачивала ту глубокую эмоциональность, которая отличала ранние работы Алессандро Скарлатти и его последователей. Певцы-виртуозы оказались в центре оперной сцены, отодвинув на второй план значимость и композитора, и либреттиста. Создание оперы теперь во многом сводилось к обеспечению звездных исполнителей эффектными, выигрышными номерами, способными продемонстрировать их вокальное превосходство.

По мере того, как росла власть и влияние певцов-виртуозов, интерес к драматической составляющей оперных постановок неуклонно снижался. Придворные театры, формировавшие тогда оперную моду, оказывали существенное воздействие на развитие opera seria, однако зачастую не самые изысканные вкусы аристократии приводили к тому, что оперные сюжеты обесценивались, превращаясь в наборы поверхностных любовных интриг, лишенных какого-либо глубокого содержания. Характерное для той эпохи отношение к стилистической цельности оперы прекрасно иллюстрирует возникшая в 1720-е годы XVIII века традиция "пастиччо", что в переводе означает "паштет". В подобных представлениях каждый акт мог быть создан разными композиторами, и в результате общая художественная гармония и единство оперного спектакля отходили на задний план.

К сожалению, попытки таких реформаторов, как Апостоло Зено и Пьетро Метастазио, достичь желаемой упорядоченности и логичной структуры оперного представления, не увенчались полным успехом. Как и их предшественники, Зено и Метастазио в первую очередь руководствовались не требованиями драматургии, а устоявшейся схемой распределения арий и речитативов по актам. Музыкальная драматургия оперы по сути оставалась прежней, в частности, речитативные эпизоды по-прежнему выполняли роль формальных связующих звеньев между основными вокальными номерами. Во время звучания речитативов публика, как правило, не проявляла интереса, громко разговаривала или вовсе покидала зал, чтобы перекусить или развлечь себя карточной игрой.

Стоит отметить, что к исходу XVIII столетия влияние opera seria на творческих деятелей и, соответственно, на воплощение их идей в этом формате, бесспорно, возросло. Однако, даже в этих условиях, художники не решались кардинально изменить общепринятую структуру и отказаться от главенствующей роли виртуозных арий, оставаясь в рамках установившихся канонов.

Эпоха барокко ознаменовалась впечатляющим подъемом вокального искусства, и в этом контексте особенно значимым представляется вклад итальянской вокальной школы bel canto. Именно эта школа заложила выдающиеся стандарты оперного пения, которые распространились по всему миру и надолго задали тон в академической вокальной практике. Сам термин "bel canto", что дословно переводится как "прекрасное пение", впервые был использован великим Джоаккино Россини, который определял его как "пение, проникающее в самую душу". Однако со временем изначальное понимание этого термина несколько трансформировалось.

Девятнадцатое столетие по праву считается одной из самых богатых на события и поразительных эпох в музыкальной истории. Перемены, вызванные революционными потрясениями, затронули все аспекты человеческой жизни и творчества, и оперное искусство, конечно, не осталось в стороне от этих трансформаций. Как уже отмечалось, музыкальное искусство отошло от жестких канонов и предписанных идеалов, устремившись к отражению насущных социальных проблем, глубин человеческой души, сложной палитры переживаний, а также к органичному включению фольклорных мотивов. Именно в это время расцветает стиль бельканто – вокальная техника, которая становится неотъемлемой частью практически каждой оперы, подчеркивая выразительную силу человеческого голоса как основного инструмента повествования. Безусловно, подлинное

мастерство исполнения бельканто – характеризующееся мелодической гладкостью, красотой и полетностью звучания – требовало от певцов высочайшего уровня подготовки и виртуозности, что, в свою очередь, позволяло передавать тончайшие нюансы музыкальных партий и глубоко раскрывать характеры персонажей.

Одним из ведущих жанров этого периода стала французская grand-opera, или "большая опера". В основу сюжетов grand-opera легли величественные легенды, значимые мифологические события, а сами постановки отличались поистине монументальным размахом – с пышными балетными сценами, впечатляющими декорациями и мощными хоровыми эпизодами. Эти произведения поражали своей сложностью структуры, обилием художественных деталей и, что особенно важно, богатейшим, тщательно проработанным оркестровым звучанием.

Параллельно с grand-opera, активно развивалась и лирическая опера, избравшая своей целью донести до зрителя более интимные и утонченные аспекты человеческого бытия – тонкие оттенки эмоций и глубину чувств действующих лиц. Лирическая опера отличалась особенной мелодичностью, делая акцент на вокальном исполнении, которое должно было быть не только технически безупречным, но и выразительным, интерпретационно неповторимым. Более того, в отличие от grand-opera, лирическая опера выводила на первый план личные драмы и конфликты героев, их внутреннюю борьбу и душевные противоречия.

Не менее востребованным направлением в опере стала опера-легенда, само название которой говорит за себя. Этот жанр органично сочетал элементы мистики и фантастики, национальный колорит, отражающий особенности культуры композитора, фольклорные мотивы и разнообразные народные предания, легенды и сказки. Таким образом, композиторы стремились продемонстрировать интерес к национальной культуре, ее самобытность и уникальность, пытаясь очаровать слушателей и на время погрузить их в атмосферу сказочного сюжета, делая невольными участниками происходящих событий.

Ближе к концу XIX века возникает совершенно новое направление – веристская опера. Ее отличительной чертой стало обращение к драматическим событиям из жизни простых людей, которые оказывались в центре трагических коллизий. Веристские композиторы раскрывали сюжеты своих опер с неожиданной стороны – без идеализации персонажей, без "кукольных" героев, стремясь к большей реалистичности и жизненной правде, тем самым находя более прямой и эмоциональный отклик у зрительской аудитории.

Но главным чудом романтической оперы стал ее синтез искусств. Поэзия, театр, симфонические взрывы и балетные па — все сливалось в единый поток, обрушиваясь на зрителя лавиной эмоций. Это был тотальный иммерсив: сидя в зале, человек не просто слушал — он проживал историю, становясь соавтором композитора. Опера XIX века не рассказывала — она заставляла чувствовать, и в этом была ее главная магия.

Джоаккино Россини появился на свет в семье бродячих артистов: отец перебирал струны в оркестре, мать пела на провинциальных подмостках. Их жизнь напоминала цыганский табор — постоянные переезды, репетиции в душных гостиницах, запах кулис вместо домашнего уюта. Но именно эта кочевая судьба стала для мальчика первой школой жизни. Он впитывал атмосферу театра как губка: подмечал интриги импресарио, смеялся над капризами примадонн и запоминал мелодии, которые мать напевала, укладывая его спать. В этом хаосе родилась его гениальная двойственность: мальчишка с улицы, способный съязвить так, что у взрослых отвиснет челюсть, и одновременно — вундеркинд с абсолютным слухом, способный воспроизвести любую мелодию после первого прослушивания.

В 1806 году 14-летний Джоаккино переступил порог Болонского лицея. Никаких иллюзий: семья еле сводила концы с концами, и музыка стала для него не призванием, а

способом выжить. Он учился играть на всем, что попадало под руку — виолончель, скрипка, фортепиано, — словно пробуя инструменты на вкус. Его наставник, суровый контрапунктист Станислао Маттеи, морщился от дерзости ученика, который вместо зубрёжки канонов тайком штудировал партитуры Моцарта и Гайдна. Но Россини плевать хотел на правила: он хотел творить здесь и сейчас, как уличный импровизатор, превращающий шум базара в музыку.

Театр стал его зависимостью. В 14 лет он написал первую оперу — «Деметрио и Полибио» — не ради славы, а чтобы доказать себе: он может. Дальше — как в лихорадке: каждый год новая опера, каждый месяц — новая премьера. Венеция, Неаполь, Милан — его имя шептали в гримёрках и выкрикивали с галерки. Критики морщились: «Слишком быстро! Слишком легко!», но публика сходила с ума. Россини не был гением-отшельником — он был шоуменом, чувствующим пульс толпы. Его музыка била ключом, как фонтан на пьяцца Навона: ярко, шумно, с брызгами юмора и капелькой драмы. К 20 годам он уже покорил Ла Скала — вершину оперного Олимпа.

Джоаккино Россини, фигура, перевернувшая оперное искусство XIX века, увидел свет в городе Пезаро на границе зимы и весны, а именно 29 февраля 1792 года. Жизненный путь этого выдающегося композитора буквально пронизан кулинарными историями, порой граничащими с анекдотами. Поговаривают, что однажды, покинув премьеру собственного шедевра – "Севильского цирюльника", Россини поспешил зафиксировать на бумаге детали рецепта только что изобретенного им салата. На тридцать седьмом году жизни, находясь на вершине творческой карьеры и всеобщего признания, маэстро неожиданно прекратил сочинять музыку и переехал в Париж. Там он вел активную, но своеобразную "творческую жизнь", посвятив себя радушному приему гостей и кулинарным экспериментам. Причины такого кардинального поворота до сих пор остаются загадкой, но, как остроумно заметил Петр Вайль: "этот гениальный человек просто сменил одно высокое искусство на другое – музыкальное на кулинарное" [2].

Композитор испытывал искреннее наслаждение, поражая своих посетителей не только музыкальными импровизациями, но и кулинарными шедеврами собственного приготовления. Он сам с удовольствием разливал по бокалам редкие вина и выдержанные портвейны. Погреб Россини всегда ломился от запасов элитных напитков. «Среди сокровищ коллекции были бутылки раритетной мадеры, белые вина из Йоханнесбурга, поставляемые лично князем Меттернихом, знаменитая марсала и портвейн из королевских запасов Португалии – монарх был страстным поклонником таланта Россини» [4]. Однажды его друг, барон Ротшильд, прислал композитору редчайший виноград, выращенный в собственной оранжерее. Россини, не лишенный иронии, ответил, выразив благодарность, но заметив, что не испытывает особой потребности в "вине из пилюль". Ротшильд понял тонкий намек и вскоре отправил маэстро несколько бутылок своего прославленного "Шато-Лафит".

Пышные приемы, где музыкальное великолепие гармонично сочеталось с кулинарными изысками от шеф-повара Россини, принесли ему особую славу в середине 1850-х годов. «Эти знаменитые субботние обеды он устраивал то в своем особняке на Шоссе д’Антинили, то на вилле в Пасси, собирая до тридцати избранных гостей. Министры, послы и представители аристократических фамилий считали за честь попасть на эти музыкальные трапезы, где гостеприимный и остроумный хозяин угощал изысканными блюдами, созданными по собственным рецептам» [3]. Кулинарные творения композитора вошли в историю гастрономии так же прочно, как его оперы – в историю музыки. Утонченный салат "Фигаро", многослойные "Турнедо-тосты Россини", цыплята, нежные телячьи котлетки, оригинальные блюда из картофеля, пикантные соусы… Список рецептов

оказался настолько внушительным, что вдохновил композитора на создание кулинарной книги под ироничным названием "Россини и грех чревоугодия".

Именно с постановкой «Севильского цирюльника» известность Россини триумфально перешагнула границы Италии, распространившись по всей Европе. Его искрометный и новаторский стиль ворвался в европейское искусство, привнеся с собой бурлящую жизненную энергию, искрящийся юмор и пленительную эмоциональность. Как писал сам Россини: «Этот Цирюльник — ловкач, — ухмылялся композитор, — он умеет подлизаться даже к тем, кто терпеть не может новую музыку» [1].

Однако, двойственное восприятие музыки Россини среди аристократических кругов и буржуазной элиты, колеблющееся между слепым обожанием и поверхностным пониманием, неизбежно породило у композитора множество противников и критиков. Вместе с тем, среди европейской художественной интеллигенции находились и глубокие ценители его неординарного таланта. Под магнетическим влиянием музыки Россини оказались такие выдающиеся личности, как Эжен Делакруа, Оноре де Бальзак, Альфред де Мюссе, Георг Гегель, Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт и Михаил Глинка. Даже Карл Мария фон Вебер и Гектор Берлиоз, известные своей критичной позицией по отношению к творчеству Россини, не отрицали величия его гения. Стендаль остроумно подметил, что «после заката эпохи Наполеона появился еще один человек, чье имя не сходит с уст повсюду: от Москвы до Неаполя, от Лондона до Вены, от Парижа до далекой Калькутты», говоря о непревзойденной популярности Россини.

Со временем интерес композитора к жанру комической оперы (opera-buffa) постепенно угасает. Созданная вскоре в этом ключе «Золушка» уже не открывает слушателям новых горизонтов творчества маэстро. Опера же «Сорока-воровка», написанная в 1817 году, и вовсе выходит за рамки легкомысленного комедийного жанра, превращаясь в убедительный образец музыкально-бытовой реалистической драмы. С этого поворотного момента Россини начинает уделять больше внимания операм героико-драматической направленности. Вслед за «Отелло» появляется целая плеяда легендарно-исторических произведений, таких как «Моисей», «Дева озера» и «Магомет II».

После бурных событий первой итальянской революции 1820-1821 годов и ее жестокого подавления австрийскими войсками, Россини, совместно с неаполитанской оперной труппой, отправляется в триумфальное гастрольное турне в Вену. «Венские триумфы лишь укрепили его европейскую славу, возведя на пьедестал общественного признания» [1]. Вернувшись на короткий срок в Италию для постановки «Семирамиды» в 1823 году, Россини принимает решение покинуть родину и переехать сначала в Лондон, а затем в Париж, где и проводит время до 1836 года.

В Париже композитор принимает на себя руководство Итальянским оперным театром, привлекая к сотрудничеству талантливых молодых соотечественников. Он занимается переработкой своих ранних опер «Моисей» и «Магомет II» для сцены Grand Opera (последняя была представлена парижской публике под названием «Осада Коринфа»), создает по заказу Opera Comique изящную оперу «Граф Ори», и, наконец, в августе 1829 года представляет на сцене Grand Opera свой последний оперный шедевр – «Вильгельм Телль», оказавший колоссальное влияние на дальнейшую эволюцию жанра итальянской героической оперы в творчестве других композиторов.

В своем неустанном поиске новаторских подходов, Россини обратил свой взор и на оперу-сериа, жанр серьезной оперы. Его выбор обратиться к бессмертной драматургии Уильяма Шекспира для создания оперы «Отелло» в 1816 году стал знаковой вехой, ознаменовав собой отход от традиционных легендарно-исторических сюжетов, которые доминировали в опере-сериа. В ряде ключевых эпизодов этой оперы Россини достигает подлинно драматической выразительности, мастерски обрисовывая напряженные ситуации

и эмоциональные коллизии. Революционным для итальянской оперной традиции стало и другое: «аккомпанемент к речитативам теперь исполнялся всем оркестровым составом – этот прием получил название recitativo obligato» [5]. Тем не менее, опера «Отелло», несмотря на свою смелость и новаторство, не смогла полностью избавиться от некоторых условностей, сохранив определенные недочеты в либретто и недостаточную музыкальную проработку характеров действующих лиц.

Как человек, пробежавший марафон за 20 лет, Россини вдруг замер на финише — и молчал еще 40. Этот «творческий обет молчания» до сих пор ставит в тупик историков. Одни шептались: «Гений выдохся! Лень победила!», другие видели в этом бунт против мира, который требовал от него вечного праздника. Но правда, как всегда, была сложнее.

Россини не бросил музыку — он просто перестал играть на публику. Его новыми зрителями стали друзья, собиравшиеся за столом в его парижском доме. Там, под стук бокалов и запах трюфелей, рождались камерные шедевры: мессы, песни, фортепианные пьесы. Эти произведения, как старые вина, дозревали в тишине, пока в XX веке их не распробовали заново. Оказалось, что «ленивый гений» в старости писал музыку, от которой мурашки бегут по коже — строгую, глубокую, без единого лишнего такта.

Но его истинное завещание — оперы. Россини стал архитектором итальянской школы: он построил фундамент, на котором выросли Верди, Беллини, Доницетти. Его находки — от искрометных crescendo до арий, где голос льется как мед, — стали учебником для поколений. Даже когда он замолчал, его музыка продолжала говорить. «Севильский цирюльник» пережил революции и войны, а «Вильгельм Телль» научил романтиков, как превращать историю в симфонию страстей.

Россини ушел из оперы, как аристократ покидает бал — с достоинством, не оглядываясь. Его молчание было не капитуляцией, а последним аккордом: он доказал, что гений имеет право на тишину. И в этой тишине, между строк партитур, до сих пор слышен смех человека, который знал: чтобы остаться вечным, иногда нужно вовремя замолчать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст, А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма [Текст] / А. А. Аникст. - М.: Наука, 1970. - 344 с.
2. Грищенко, С. М., Лебедева, Л. С. Культура и искусство Италии эпохи Рисорджименто [Текст] / С. М. Грищенко, Л. С. Лебедева // История Италии (конец XVIII - начало XX вв.) / под ред. К. Ф. Мизиано [и др.] - М. : Наука, 1970. - С. 493 - 524.
3. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой — половины XVIII века [Текст] / О. И. Захарова. - М.: Музыка, 1983. - 76 с.
4. Кенигсберг, А. К. Музыка эпохи романтизма: К. Вебер, В. Беллини, Ф. Лист, Р. Вагнер, Д. Верди, И. Брамс, А. Дворжак [Текст] / А. К. Кенигсберг. - СПБ.: Композитор, 2007. - 85 с.
5. Михайлова, О. С. Библейская тема в опере Дж. Россини «Моисей в Египте» [Текст] / О. С. Михайлова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2013. — № 10 - ч.2 - С. 122 -126.

REFERENCES

1. Anikst, A. A. Teorija dramy na Zapade v pervoj polovine XIX veka. Jepoha romantizma [Tekst] / A. A. Anikst. - M.: Nauka, 1970. - 344 p.

2. Grishhenko, S. M., Lebedeva, L. S. Kul'tura i iskusstvo Italii jepohi Risordzhimento [Tekst] / S. M. Grishhenko, L. S. Lebedeva // Istorija Italii (konec XVIII - nachalo XX vv.) / pod red. K. F. Miziano [i dr.] - M.: Nauka, 1970. - Pp. 493 - 524.
3. Zaharova, O. I. Ritorika i zapadnoevropejskaja muzyka XVII - pervoj — poloviny XVIII veka [Tekst] / O. I. Zaharova. - M.: Muzyka, 1983. - 76 p.
4. Kenigsberg, A. K. Muzyka jepohi romantizma: K. Veber, V. Bellini, F. List, R. Vagner, D. Verdi, I. Brams, A. Dvorzhak [Tekst] / A. K. Kenigsberg. - SPB.: Kompozitor, 2007. - 85 p.
5. Mihajlova, O. S. Biblejskaja tema v opere Dzh. Rossini «Moisej v Egipte» [Tekst] / O. S. Mihajlova // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. - Tambov: Gramota, 2013. — № 10 - ch.2 - Pp. 122 -126.

Егорова Елена Александровна
профессор кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: privat911@mail.ru
Коновалова Анастасия Андреевна
магистрант кафедры академического пения
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: a_n_konovalova@mail.ru

Egorova Elena A.
professor of the academic singing department
Moscow State Institute of Culture
Konovalova Anastasia A.
Master's student of the Department of Academic Singing
Moscow State Institute of Culture

ВЛИЯНИЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ ЭПОХИ НА ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ РЕВОЛЮЦИИ В ОПЕРЕ Т. ХРЕННИКОВА "МАТЬ"

Аннотация. В статье рассматривается опера Т. Хренникова «Мать» как значимое художественное явление послевоенного периода советской культуры. Исследуется трансформация революционной тематики через призму меняющегося исторического сознания, эволюции общественных настроений и культурных парадигм 1950-х годов. Особое внимание уделяется образу матери как культурному символу, музыкальному языку произведения и осмыслению народа как коллективного героя. Опера рассматривается как значимый культурный документ эпохи, отражающий сложные процессы переосмысления революционного мифа в контексте послевоенной действительности и начала «оттепели».

Ключевые слова: послевоенная культура, революционный миф, музыкальная драматургия, хоровые сцены, музыкальный язык, советская опера.

THE INFLUENCE OF THE POST-WAR ERA ON THE ARTISTIC REPRESENTATION OF THE REVOLUTION IN T. KHRENNIKOV'S OPERA "MOTHER"

Annotation. The article examines T. Khrennikov's opera "Mother" as a significant artistic phenomenon of the post-war period of Soviet culture. The transformation of revolutionary themes is explored through the prism of changing historical consciousness, the evolution of public sentiment and cultural paradigms of the 1950s. Particular attention is paid to the image of the mother as a cultural symbol, the musical language of the work and the understanding of the people as a collective hero. The opera is considered as a significant cultural document of the era, reflecting the complex processes of rethinking the revolutionary myth in the context of post-war reality and the beginning of the "thaw".

Keywords: post-war culture, revolutionary myth, musical drama, choral scenes, musical language, Soviet opera.

Введение: послевоенный взгляд на революцию

Осмысление замысла оперы «Мать» в творческой биографии Тихона Хренникова представляет особый исследовательский интерес. Согласно словам самого композитора, идея обращения к горьковскому материалу возникла летом 1950 года при повторном прочтении повести «Мать» [7]. Данный период характеризуется специфической

социокультурной ситуацией в СССР – послевоенное время актуализировало потребность в переосмыслении фундаментальных исторических нарративов, в том числе революционных событий, через призму недавних исторических испытаний [2]. Обращение к классическому тексту Горького в этом контексте приобретало новые смысловые измерения: революционный сюжет трансформировался из исторического повествования в метафору нравственной стойкости народа, продемонстрированной в годы военных испытаний [11].

Особую значимость имеет хронологическое совпадение периода работы над оперой (1950-1956) с началом значительных трансформаций в советской культурной парадигме. Смерть И.В. Сталина в 1953 году и особенно XX съезд КПСС 1956 года с его критикой культа личности инициировали фундаментальный пересмотр множества концептуальных установок предшествующего периода [1]. В искусстве это привело к смещению акцентов с идеологических установок на человеческое измерение исторических событий.

Трансформация литературного первоисточника: от горьковского реализма к музыкальной драматургии

Адаптация романа Горького в оперную форму потребовало от Хренникова комплексного подхода к переосмыслению первоисточника [6]. Текст, созданный в 1906 году как непосредственный отклик на революционные события 1905 года, к середине XX века уже стал элементом официального исторического канона, обогащенного поздними социокультурными контекстами [3].

Композитор не просто следует сюжету Горького: реалистическое повествование писателя трансформируется в музыкальную драму с высокой степенью символизации [9]. В литературном оригинале духовное развитие Ниловны показано как внутренний психологический процесс, однако в оперной интерпретации эта трансформация обретает более глубокий, почти сакральный характер. Оперное воплощение превращает личностное изменение героини в символическое действо, где её духовное преображение становится художественной метафорой, отражающей потенциал преображения всего народа через опыт отдельной личности.

Исследователи отмечают, что при работе с горьковским материалом Хренников сумел сохранить эмоциональную достоверность оригинала.Как отмечают исследователи, «музыка говорит честно, эмоционально, без холодной риторики» [6, с. 83], что позволяет достичь баланса между идеологическим нарративом эпохи и подлинным человеческим содержанием художественного текста.

Революционная тематика в новом социокультурном контексте

К 1950-м годам революционная тематика в советском искусстве претерпела значительную эволюцию в сравнении с довоенным периодом [2]. В художественных произведениях 1920-30-х годов преобладала трактовка революции как стихийного социального катаклизма или символического акта рождения новой цивилизационной парадигмы. Послевоенная культура интерпретирует революционные события как исходную точку исторической траектории, кульминацией которой становится победа в Великой Отечественной войне [11].

Опера «Мать» демонстрирует эту новую концептуализацию революционных событий как исторического предзнаменования [7]. Хренников привносит в музыкальную трактовку революции живую интонацию, используя музыкальный язык как средство психологизации [1]. Революция в его опере — это не только внешнее социально-историческое событие, но и внутренняя трансформация, происходящая в душе героини.

Показательным элементом данного подхода является структурная организация хоровых эпизодов, в которых композитор применяет принцип «диалогичности» – «словно

народ говорит сам с собой, сомневается, спорит» [1]. Подобная полифоническая организация материала преодолевает монологичность традиционных репрезентаций революционной массы и придает произведению дополнительное смысловое измерение.

Архетип матери в социокультурной перспективе послевоенного периода

Материнский образ в послевоенной советской культуре приобрел особую семантическую насыщенность [8]. Происходит трансформация данного образа из индивидуализированного персонажа в архетипический символ – воплощение Родины-матери, одновременно защищающей и оплакивающей своих детей. Монументальная визуализация данного архетипа в скульптурной композиции «Родина-мать зовёт!» на Мамаевом кургане манифестирует значимость этого символа в национальном сознании послевоенного периода [11].

В хренниковской интерпретации образ матери подвергается глубинной этико-философской трансформации. В экспозиции оперы Пелагея Власова представлена как человек, ограниченный бытовыми страхами и одиночеством. Её мировосприятие ограничивается повседневными заботами и тревогами. Драматургическое развитие демонстрирует постепенное расширение индивидуального сознания героини до осознания своей включенности в исторические процессы.

Музыкальная характеристика эволюции образа матери прослеживается в движении от лирической кантиленности к декламационной экспрессии с элементами ораторской риторики» [6]. Данная трансформация отражает не только индивидуальную эволюцию персонажа, но и историческую траекторию страны через революционные трансформации, индустриализацию и военные испытания.

Исследователи подчеркивают, что эта трансформация содержит не только социально-политический, но и нравственно-философский аспект [4]. Эволюция героини представляет собой не механическое принятие идеологических постулатов, а обретение моральной самостоятельности, способности к собственному этическому выбору. Таким образом, революционный процесс в опере Хренникова предстает преимущественно как феномен индивидуального сознания человека.

Народ как коллективный герой

Развивая горьковскую традицию, Хренников предлагает оригинальное музыкальное воплощение концепции коллективного героизма. Посредством массовых сцен, хоровых эпизодов и полифонического переплетения вокальных партий формируется образ народа как сложноорганизованной целостности с внутренним разнообразием единства [9].

Особое значение в опере приобретают образы революционеров – Павла Власова, его товарищей и, в частности, сбежавшего из тюрьмы Рыбина. Хренников отказывается от схематичного изображения этих персонажей как безликих носителей революционной идеи. Напротив, каждый из них получает индивидуализированную музыкальную характеристику, отражающую уникальный характер и личностный путь к революционному сознанию. Так, партия Павла Власова сочетает молодую страстность с интеллектуальной убежденностью, что проявляется в экспрессивности его вокальной линии и одновременно четкой ритмической организации [6]. Рыбин, как носитель стихийного народного протеста, характеризуется более резкими, подчас гневными интонациями и широким вокальным диапазоном [7]. Хренников создает музыкальные диалоги и ансамбли, в которых индивидуальные голоса революционеров сохраняют свою тембральную и мелодическую специфику, но при этом органично сливаются в единое смысловое целое, символизируя единство в многообразии революционного движения.

Одна из ключевых особенностей оперы «Мать» – отход от одномерной героизации революционных событий, характерной для произведений предшествующего периода. В музыкальной интерпретации Хренникова революционный процесс предстает не как триумфальное шествие, а как драматическое переплетение противоречивых эмоциональных состояний – сомнений, страха, гнева, надежды. Хоровые эпизоды функционируют не как декларативные идеологические манифесты, а как экспрессивное выражение коллективного переживания исторических и социальных трансформаций.

Музыкальный язык: диалектика традиции и новаторства

Опера Хренникова создавалась в период активного поиска новых форм музыкального выражения, способных органично сочетать историческую тематику с эстетическими запросами массовой аудитории при сохранении художественной глубины [2].

Композитору удается найти баланс через обращение к «русской речевой интонации, с ее эмоциональными взлётами и внутренней экспрессией» [1]. Хренников опирается на традиции национальной вокальной школы, одновременно интегрируя современные выразительные средства [8].

В оркестровой ткани композитор избегает как авангардных экспериментов, так и упрощения музыкального языка - характерных элементов советской музыки своего времени. Инструментовка Хренникова «не столько живописная, сколько драматургическая» [6] и направлена на психологическую характеристику персонажей и ситуаций:

- Струнная группа используется для передачи внутренних состояний главной героини [7];
- Медные и ударные инструменты сопровождают сцены социального конфликта и коллективного действия [9];
- Ритмические и тембровые контрасты формируют необходимую драматическую напряженность музыкального рисунка[1].

Социальный и философский подтекст

Музыкальная драматургия оперы насыщена философской проблематикой, актуальной для общественного сознания периода «оттепели»:

- Проблема индивидуальной ответственности в историческом процессе;
- Соотношение индивидуального и коллективного начал в социальной динамике;
- Диалектика внешнего социального протеста и внутренней трансформации личности.

Особенно значимым в опере становится философское осмысление проблемы нравственного выбора и его последствий. Хренников посредством музыкальных средств развивает сложную диалектику свободы и необходимости. Центральная этический конфликт произведения – преодоление страха перед историческими обстоятельствами и обретение внутренней свободы как основы подлинного нравственного действия [5]. Эта проблематика воплощается через противопоставление и развитие двух музыкальных сфер: напряженно-драматической (символизирующей социальное насилие и подавление) и просветленно-гимнической (выражающей идею духовного освобождения).

Сцена с речью Павла на суде и последующая реакция матери представляют собой кульминационный момент философской драматургии произведения. Хренников использует контрастное сопоставление оркестровых групп и вокальных партий для создания эффекта внутреннего прозрения, катарсического осознания исторической необходимости как личностного выбора.

Значительный философский подтекст заложен также в трактовке темы преемственности поколений. Взаимоотношения матери и сына рассматриваются не только в психологическом, но и в историческом ключе – как метафора развития общественного сознания, где каждое новое поколение, обогащенное опытом предшествующего, выходит на качественно новый уровень понимания социальной реальности [6]. Эта идея получает развернутое музыкальное воплощение в дуэтных сценах, где происходит постепенное сближение интонационных сфер обоих персонажей при сохранении их индивидуальных лейтмотивов.

Опера затрагивает также проблему жертвенности и ее нравственного смысла, что получает особое звучание в контексте послевоенной эпохи. Хренников избегает прямолинейного героизма в трактовке революционной жертвенности, вводя элементы музыкальной рефлексии, вопрошания, сомнения. Такой подход позволяет передать сложную диалектику жертвы и возрождения как культурной парадигмы, глубоко укорененной в российском историческом сознании [10].

В этом контексте опера «Мать» может интерпретироваться как художественная метафора гражданского становления, как музыкальное исследование феномена нравственного сознания в период, когда общество начинало заново открывать для себя этические проблемы, которые долгое время находились под запретом [10].

Культурное значение оперы в контексте 1950-х годов

Опера «Мать» представляет собой комплексный культурный текст, отражающий переходный характер эпохи. С одной стороны, произведение сохраняет базовые структурные элементы социалистического реализма: революционную тематику, репрезентацию народной борьбы, мотив духовного преображения. С другой стороны, в нём отчетливо прослеживаются новые художественные тенденции:

- Усложнение идеологического содержания, отказ от односторонних трактовок исторических событий;
- Углубление психологических характеристик персонажей, акцентирование их внутреннего мира;
- Использование музыкальной ткани как пространства размышления, а не только как средства утверждения идеологических постулатов [9].

Символично, что премьерный показ оперы состоялся в 1956 году – в период XX съезда КПСС, когда общественное сознание переживало процесс переосмысления трагических аспектов сталинского периода. В данном контексте опера Хренникова может рассматриваться как художественная метафора общественного пробуждения, возвращения к этическим основам после периода их подавления [5].

Заключение: культурно-исторический статус оперы «Мать»

Опера Тихона Хренникова «Мать» представляет собой значимый художественный документ своей эпохи, отражающий не только идеологические установки послевоенного периода, но и подлинные творческие искания [6]. Посредством комплекса музыкальных выразительных средств – интонационной специфики, формообразования, оркестровой драматургии – композитор репрезентирует не только внешнюю сторону исторических событий, но и «внутреннюю трансформацию личности, превращение слабого в сильного, частного в народное, личного в историческое» [4].

В данном произведении музыкальный компонент выполняет не иллюстративную, а сущностную смыслообразующую функцию [8]. Музыкальная ткань не просто сопровождает сюжетное развитие, но формирует собственноесмысловое пространство, в

котором революционная идея становится «живой, эмоционально заряженной, вневременной» [5].

Особая ценность оперы заключается в её концептуальном подходе к исторической тематике. Произведение предлагает не столько идеологическую интерпретацию революционных событий, сколько рефлексию о нравственном измерении исторического процесса, о траекториях формирования личности в контексте масштабных социальных трансформаций. Это позиционирует оперу как созвучную основным интеллектуальным и художественным поискам периода «оттепели», связанным с реабилитацией гуманистического измерения в советской культуре после периода его вытеснения идеологическими схемами.

Современное изучение оперы «Мать» представляет научную ценность не только для истории отечественной музыки, но и для осмысления того, как искусство отражает и преображает историческую реальность, как оно превращает политический миф в художественную правду [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 343 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
3. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. — М.: Классика-XXI, 2010. — 456 с.
4. Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е — 1960-е годы. — М.: Диалог-МГУ, 1999. — 166 с.
5. Казанцева Н.А. Теория музыкального содержания: методологический аспект // Музыковедение. — 2007. — № 2. — С. 2-11.
6. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Л.: Советский композитор, 1983. — Т. 3. — С. 129-142.
7. Тараканов М.Е. Тихон Хренников: творческий портрет. — М.: Музыка, 1980. — 152 с.
8. Хренников Т.Н. О времени и о себе: Воспоминания. — М.: Музыка, 1994. — 288 с.
9. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с.
10. Ярустовский Б.М. Драматургия русской оперной классики. — М.: Музыка, 1952. — 375 с.
11. Taruskin R. Defining Russia Musically. — Princeton: Princeton University Press, 1997. — 561 p.
12. Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. — New Haven: Yale University Press, 2016. — 384 p.

REFERENCES

1. Aranovsky M.G. Musical text: structure and properties. - M.: Composer, 1998. - 343 p.
2. Asafiev B.V. Musical form as a process. - L.: Music, 1971. - 376 p.
3. Vlasova E.S. 1948 in Soviet music. - M.: Classics-XXI, 2010. - 456 p.
4. Zezina M.R. Soviet artistic intelligentsia and power in the 1950s - 1960s. - M.: Dialogue-MSU, 1999. - 166 p.
5. Kazantseva N.A. Theory of musical content: methodological aspect // Musicology. - 2007. - No. 2. - Pp. 2-11.
6. Sokhor A.N. Theory of Musical Genres: Tasks and Prospects // Questions of Sociology and Esthetics of Music. - L.: Sovetsky Kompozitor, 1983. - Vol. 3. - Pp. 129-142.
7. Tarakanov M.E. Tikhon Khrennikov: Creative Portrait. - M.: Muzyka, 1980. - 152 p.

8. Khrennikov T.N. About Time and About Myself: Memories. - M.: Muzyka, 1994. - 288 p.
9. Kholopova V.N. Music as an Art Form. - St. Petersburg: Lan, 2000. - 320 p.
10. Yarustovsky B.M. Dramaturgy of Russian Opera Classics. - M.: Muzyka, 1952. - 375 p.
11. Taruskin R. Defining Russia Musically. — Princeton: Princeton University Press, 1997. — 561 p.
12. Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. — New Haven: Yale University Press, 2016. — 384 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Вэй Кайюань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский педагогический государственный университет им. А. И Герцена»

Wei Kaiyuan
Postgraduate student
Herzen State Pedagogica University

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ НА ИСКУССТВО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНЕНИЯ В КИТАЕ

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме влияния русской фортепианной школы на искусство фортепианного исполнения в Китае. Данная тема является актуальной на фоне кросс-культурного диалога между двумя странами. Цель исследования заключается в изучении истории влияния русской фортепианной школы на искусство фортепианного исполнения в Китае, а также политического и культурного фона этого влияния. Исследование показывает влияние политики на развитие китайской фортепианной школы: автор анализирует влияние политической и культурной среды на фортепианное искусство в Китае. Работа является первой, изучающей китайскую школу фортепианного искусства через призму политической и культурной обстановки. Структура статьи включает в себя введение, материалы и методы исследование, обсуждение результатов и выводы, к которым пришел автор.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское мастерство, русская фортепианная школа, Китай, политика, культура.

THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN PIANO SCHOOL ON THE ART OF PIANO PERFORMANCE IN CHINA

Abstract. This article is devoted to the problem of the influence of the Russian piano school on the art of piano performance in China. This topic is relevant against the background of the cross-cultural dialogue between the two countries. The purpose of the study is to study the history of the influence of the Russian piano school on the art of piano performance in China, as well as the political and cultural background of this influence. The study shows the influence of politics on the development of the Chinese piano school: the author analyzes the influence of the political and cultural environment on piano art in China. The work is the first to explore the Chinese school of piano art through the lens of the political and cultural environment. The structure of the article includes an introduction, materials and research methods, discussion of the results and conclusions reached by the author.

Keywords: piano, performing arts, Russian piano school, China, politics, culture.

Введение

За последние двадцать лет появилось много исследований о китайской школе фортепианного искусства, но они сосредоточены на развитии самой школы, влиянии русской традиции или образовательных аспектах. Исследования часто упускают политический и культурный контекст, которые, между тем, не отличаются однородностью. В 1950-х годах советско-китайское сотрудничество способствовало развитию искусства, но в 1960-е годы культурная революция практически уничтожила его. Сегодня Россия и Китай стремятся укрепить культурные связи, и настоящее исследование призвано дополнить

знания и предоставить полезный исторический анализ для дальнейшего развития культурного обмена посредством изучения влияния русской фортепианной школы на искусство фортепианного исполнения в Китае.

Материалы и методы исследования

Метод исследования представлен анализом и заключается в научно-аналитическом подходе, который охватывает изучение различных источников. В качестве материалов для исследования используются научные работы о китайской школе фортепианного искусства, рецензии и мемуары китайских пианистов, контент-анализ интернет-ресурсов и социальных сетей.

Обсуждение результатов

С 1954 по 1960 год в Китае работали три специалиста по фортепиано, приглашенные из СССР: Дмитрий Серов, Арам Татулян и Татьяна Кравченко. Каждый из них работал там два года. В 1954 году Дмитрий Серов прибыл в Шанхайскую консерваторию, где преподавал, в том числе, Инь Чэнцзуну, талантливому 12-летнему ученику. Серов отличался строгостью в обучении и внимательно исправлял технические ошибки учеников, что помогло заложить прочный фундамент для их дальнейшей игры. Он был требователен в выборе репертуара, задавая, например, сложные этюды Шопена. Несмотря на трудности, Инь Чэнцзун, благодаря стараниям, достиг всех поставленных педагогом целей [1, с. 8]. Пребывание Серова в Китае закончилось в 1956 году с его возвращением в СССР. За это время он успел познакомить китайских студентов и преподавателей с советской фортепианной школой, предоставив им образовательные материалы и методики. На смену Д. Серову прибыл А. Татулян

Осенью 1955 года Арам Георгиевич Татулян начал преподавать в Центральной консерватории в Тяньцзине после окончания Московской консерватории и работы в РАМ. Гнесиных. Будучи известным пианистом и педагогом, он отобрал лучших учеников для своего класса и требовал, чтобы занятия проходили дважды в неделю. На занятиях студенты играли произведения наизусть [3, с. 21]. Столкнувшись с нехваткой художественного качества у китайских студентов, он организовал показательные выступления и ввёл в репертуар русскую музыку, что позволило улучшить технику исполнения и познакомить слушателей с новыми композиторами. Репертуар подбирался в соответствии с уровнем студентов, что способствовало максимальному проявлению их достоинств. Чжао Пинго, ставший учеником Татуляна в 1955 году, освоил сложные техники и на выпускном экзамене в 1956 году блестяще исполнил Третий фортепианный концерт Бетховена [7, с. 24]. Высокие требования к успеваемости и обязательные сольные концерты каждый семестр способствовали быстрому прогрессу учащихся и подготовке их к будущей профессиональной карьере. Одним из учеников А. Татуляна был Лю Шикунь: сначала академия не разрешала ему поступать из-за его буржуазного происхождения, но благодаря его выдающимся успехам Татулян заметил старательного ученика и добился исключения, и Лю попал в его класс. Татулян высоко ценил его талант, проводя занятия даже в больнице, куда попал Лю Шикунь. В 1956 году он рекомендовал Лю Шикунь для участия в Международном конкурсе пианистов имени Ференца Листа, где в 17 лет тот занял третье место. Понимая свою задачу в Китае не только как воспитание исполнителей, но и создание школы преподавателей, Татулян проводил открытые занятия и помогал преподавателям фортепианного отделения, разрабатывая учебные программы и методы обучения. В 1957 году после его отъезда приехала Татьяна Кравченко, которая также влияла на обучение мастерству фортепианного исполнения, уделяя внимание истории произведений и музыкальной интерпретации [4, с. 22].

В конце 1950-х – начале 1960-х годов, несмотря на экономическую отсталость, китайская школа фортепианного искусства смогла сформировать группу пианистов

мирового уровня с помощью Советского Союза. СССР был важным союзником Китая, что способствовало культурным обменам и образовательной помощи в рамках советско-китайского договора. Пианисты из Восточной Европы активно посещали Китай, проводили выступления и лекции, что улучшало опыт китайских музыкантов. Советские преподаватели также работали в Китае, что способствовало развитию китайских пианистов. Благодаря этим обменам Китай смог развивать свое фортепианное искусство на мировом уровне.

Для поддержки молодых преподавателей в Китае был создан отдельный учебный класс, где они получали индивидуальное руководство. Китайские участники международных фортепианных конкурсов проходили подготовку в Московской и Ленинградской консерваториях. Лю Шикунь и Гу Шэнин учились в Москве у С. Е. Фейнберга и Я. И. Зака [8, с. 36]. Хотя поначалу Фейнберг сомневался в Лю, тот благодаря упорству подготовил весь репертуар за полгода, занял второе место на конкурсе им. Чайковского и вернулся в Китай для продолжения учебы. Позже Лю Шикунь снова обучался у Фейнберга. Для второго конкурса китайские музыканты Инь Чэнцзун и Чжао Пинго начали подготовку в Ленинграде за полтора года до его начала под руководством Т. П. Кравченко. Таким образом китайская система обучения игре на фортепиано унаследовала традиции русской школы.

В 1954–1960-е годы СССР отправлял пианистов в Китай, а китайские студенты обучались в СССР, что помогло развить исполнительскую и педагогическую школу в Китае. Профессор Фан Цзисэнь, ученик русского педагога Бориса Захарова, перенял методику «техническое мастерство и музыкальность» и уделял внимание как технике, так и музыкальной выразительности [5, с. 24]. Его обучение включало тренировку пальцев, работу над звуком и анализ композиций, что закладывало основу для выразительного исполнения. Хотя сам он не стал концертирующим пианистом, его педагогическая деятельность принесла значительные результаты. Под влиянием метода Захарова, Фан Цзисэнь тщательно развивал базовые навыки своих учеников. Он создал эффективные упражнения для развития техники игры на фортепиано, упрощая и классифицируя их, что сокращало время обучения и улучшало качество исполнения. Однако он также акцентировал внимание на творческом мышлении и воображении студентов. Фан обучил многих китайских преподавателей фортепиано, включая своего сына Фань Далэя. Фань Далэй, в свою очередь, обучал Кун Сяндуна, который вначале показывал средние результаты, но благодаря усиленной технической подготовке и тренировкам по постановке рук, гибкости и силе пальцев, а также практике мысленного исполнения, Кун добился значительных успехов. Через пять лет он занял седьмое место на конкурсе Чайковского. Однако, после второго конкурса Чайковского китайская фортепианная школа исчезла с мировой сцены на 24 года из-за разрыва китайско-советских отношений. Основными причинами разрыва стали конфликт по поводу независимости Китая в индустриализации и политические разногласия. Разногласия обострились после действий Хрущева, направленных против культа Сталина, что Мао Цзэдун счел недопустимым. Военно-политические напряжения также усилились после отказа Мао о сотрудничестве в создании морской базы и неожиданных действий Китая в Тайваньском проливе, что привело к закрытию советской помощи. В 1964 году, при Брежневе, Китай направил в СССР посла Чжоу Эньлая, который попытался наладить отношения, но безуспешно. Брежнев заявил, что Советский Союз останется верным своей изначальной политической линии. На китайско-советской границе и в Монголии были размещены войска. В марте 1966 года прошел XXIII съезд КПСС, на который Коммунистическая партия Китая уже не отправила представителей, что фактически прекратило отношения между двумя партиями. Разрушение китайско-советских отношений отрицательно сказалось на индустриализации

Китая и развитии китайской фортепианной школы. В стране остро ощущались последствия десятилетней Культурной революции в Китае. Это движение, инициированное Мао Цзэдуном, привело к подавлению оппозиции и преследованию интеллектуалов, нанеся ущерб культуре и образованию. Культурная революция началась из-за разрыва с Советским Союзом и принесла хаос в 1966 году, парализовав культурную и научную деятельность. В результате фортепиано считалось буржуазным инструментом, и внимание переключилось на китайский инструмент Эрху. От этого, например, пострадали китайские пианисты Лю Шикунь и Гу Шэнъин. Лю Шикунь был подвергнут критике, творческую деятельность ему заменили на физический труд, а позже на него напали революционные активисты, в результате чего у него осталась повреждена рука. Лю Шикунь был заключен в тюрьму на шесть лет, не имея возможности играть на пианино, что он сравнивал с жизнью в концентрационном лагере. Гу Шэнъин столкнулась с преследованиями из-за обвинений в адрес ее отца, и, пережив унижения и оскорбления, покончила с собой вместе с семьей. Учитель игры фортепиано Фань Цзисен, не смог пережить преследование за долголетнюю связь с Гоминьданом и покончил с собой в 1968 году [2, с. 4]. Второй этап культурной революции включал кампанию «Ввысь в горы, вниз в села». В данный период времени интеллигенция была отправлена на физическую работу в сельские районы; принудительные работы затронули более 100 тысяч человек, включая музыкантов. В период культурной революции была расформирована консерватория, а преподаватели отправлены в сельскую местность, заниматься игрой на фортепиано приходилось с осторожностью. Многие музыканты и их родные подвергались критике и преследованиям, что разрушало складывающиеся достижения китайской фортепианной школы [10, с. 56].

Во время политических разногласий Советский Союз отозвал своих экспертов и преподавателей, а Китай вернул своих студентов, обучавшихся в советских консерваториях. В 1966 году Китай отказался участвовать в третьем конкурсе Чайковского, а пианист Инь Чэнцзун не получил первое место на втором конкурсе из-за политических разногласий. Улучшение отношений началось с прихода Горбачева в 1985 году, сократившего численность войск на границах двух стран. В 1989 году после визита Горбачева отношения между СССР и КНР нормализовались, и Китай начал снова отправлять студентов в Советский Союз.

После культурной революции китайская фортепианная школа интегрировала западные методы игры благодаря политике открытости Дэн Сяопина. В попытке восстановить научные и образовательные инициативы, Китай приложил усилия для отправки студентов за границу для обучения. После визита Дэн Сяопина в США в 1979 году велись активные обмены студентами с западными странами, что способствовало обогащению китайской фортепианной школы новым опытом.

В ходе политики реформ и открытости правительство отправило студентов и преподавателей за рубеж, что улучшило экономические возможности граждан и увеличило число учащихся, обучающихся за свой счет. Многие профессионалы фортепианного искусства, обучавшиеся за границей, заметили существенные различия между советской и западноевропейской школами игры, особенно в подходах к технике и эмоциональному выражению музыки. Вернувшиеся специалисты привнесли в китайскую фортепианную школу новые методы обучения и стиль исполнения, вдохновленные американской концепцией позитивной мотивации [11, с. 8].

После реформ 1978 года, прошедших в КНР, многие китайские педагоги начали изучать западные школы фортепианного исполнительства за границей и внедрили новые концепции в существующую советскую модель обучения в Китае. Эти изменения способствовали развитию уникального стиля преподавания. Одним из таких педагогов был Ян Цзюнь, который учился в Австралии и перенял некоторые западные методы, включая

идею вдохновения учеников через интересные рассказы. Ян Цзюнь обучал Цзюй Цзинь на протяжении 14 лет, помогая ей развивать музыкальное понимание и технику. Используя австралийские методы, он фокусировался на культурной грамотности и музыкальном выражении. Эти усилия привели к тому, что Цзюй Цзинь заняла третье место на двенадцатом конкурсе пианистов в 2002 году. Её успех стал заслугой обучения у Ян Цзюня и китайской системы фортепианного образования [6, с. 4]. Из-за бума обучения за рубежом многие талантливые учителя фортепиано эмигрировали, улучшив условия для работы за границей, что ослабило китайскую фортепианную школу. Тем не менее на данном этапе развития искусства фортепианного исполнения в Китае, большинство пианистов обучались именно в Китае, а затем продолжали образование за границей, причём не только в Советском Союзе. Например, лауреат конкурса Чайковского Сю Зонг учился в Парижской и Центральной консерватории, а затем в Великобритании. Китайские педагоги этого времени, наследники российских преподавателей, разрабатывали новые методики, комбинируя российский и западный опыт. Хотя их достижения не всегда соответствовали уровню советских педагогов, они также показывали хорошие результаты.

До 2006 года участие китайских пианистов в международных конкурсах контролировалось государством как способ прославления страны, но после в соответствии с решением Министерства культуры Китая участие стало личным делом каждого. В начале XXI века образование китайских пианистов в основном связано с обучением за границей, что происходит в более молодом возрасте из-за повышения экономического уровня китайских семей. С другой стороны, это также ведет к утечке лучших пианистов и педагогов на Запад [9, с. 25].

В настоящее время сократился разрыв в качестве образования между центральными и местными консерваториями в Китае: распределение педагогических ресурсов стало более равномерным по разным городам Китая. Большинство пианистов предпочитают продолжать обучение в США и других англоязычных странах. Примером является Кун Цзянин, который после начального обучения в Китае отправился в Великобританию. Многие китайские преподаватели, включая известного Инь Чэнцзуна, эмигрировали, способствуя развитию талантов за рубежом (примером в данном случае является Джордж Ли).

Выводы

Обучение игре на фортепиано в Китае началось в 1920-х годах и уже в 1950-х достигло международного уровня благодаря поддержке Советского Союза, государственному регулированию и поддержке героизации труда. Китай, находясь в сложных экономических и социальных условиях, продвигал идею образцового работника, вдохновляясь примерами советского Стахановского движения. Под государственным контролем пианисты воспринимали свою работу как вклад в честь страны, что способствовало интенсивной практике и появлению высококлассных исполнителей в 1950-х и 1960-х годах. Результаты этой системы проявились в успехах на международных конкурсах, включая конкурс им. Чайковского, однако культурная революция и раскол в советско-китайских отношениях нанесли серьёзный удар по китайской фортепианной школе, ослабив национальное самосознание и вызвав отток талантов за границу. Несмотря на достижения нынешних известных пианистов, автор считает, что золотой век китайской фортепианной школы относится к 1950-м и 1960-м годам, когда влияние русской фортепианной школы на искусство фортепианного исполнения в Китае было максимальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Хуэйцяо. Наш век // Фортепианное искусство. – 2019. – №10. – 8 с.
2. Вэнь Я. Теория и педагогический метод о игре на фортепиано Фань Цзисена // Мир Ланьтай, – 1994. – № 10. – 4 с.
3. Ли Жуйсин. Товарищ Татулян // Народная музыка. – 1958. – №.11 – С. 21-22.
4. Лю Сяолун. 60 лет фортепианной музыки в Китае // Фортепианное искусство. – 2009. – №.4. – С.17-25.
5. Ляо Фушу. Борис Захаров // Шанхайская консерватория. – 1985. – №.12. – 24 с.
6. Су Ланьшэнь. Интервью с молодыми пианистами Цзюй Цзинь// Фортепианное искусство. – 2002. – №. 10. – 4 с.
7. Чжао Пинго. Мой путь на фортепиано // Фортепианное искусство. –2021. – №.7 – С. 4-41.
8. Чжоу Гуанжэн. Китайская пианистка поэт – Гу Шэнин. – Изд- Шанхайская Музыка, 2001. – 36 с.
9. Цзо Чжэньгуань. Русский источник китайской школы фортепианного искусства // Фортепианное искусство. – 2017. – №.11 – 25 с.
10. Хуан Цзинцзе. Фан Далей // Сад искусств. – 1995. – №. 3. – 56 с.
11. Ян Цзюнь. Усердие – это талант // Фортепианное искусство. – 2022. – № 9. – 8 с.

REFERENCES

1. Bao Hujejcjao. Nash vek // Fortepiannoe iskusstvo. – 2019. – №10. – 8 p.
2. Vjen' Ja. Teorija i pedagogicheskij metod o igre na fortepiano Fan' Czisena // Mir Lan'taj, – 1994. – № 10. – 4 p.
3. Li Zhujsin. Tovarishh Tatuljan // Narodnaja muzyka. – 1958. – №.11 – Pp. 21-22.
4. Lju Sjaolun. 60 let fortepiannoj muzyki v Kitae // Fortepiannoe iskusstvo. – 2009. – №.4. – Pp.17-25.
5. Ljao Fushu. Boris Zaharov // Shanhajskaja konservatorija. – 1985. – №.12. – 24 p.
6. Su Lan'shjen'. Interv'ju s molodymi pianistami Czjuj Czin'// Fortepiannoe iskusstvo. – 2002. – №. 10. – 4 p.
7. Chzhao Pingo. Moj put' na fortepiano // Fortepiannoe iskusstvo. –2021. – №.7 – Pp. 4-41.
8. Chzhou Guanzhjen. Kitajskaja pianistka pojet – Gu Shjenin. – Izd- Shanhajskaja Muzyka, 2001. – 36 p.
9. Czo Chzhjen'guan'. Russkij istochnik kitajskoj shkoly fortepiannogo iskusstva // Fortepiannoe iskusstvo. – 2017. – №.11 – 25 p.
10. Huan Czincze. Fan Dalej // Sad iskusstv. – 1995. – №. 3. – 56 p.
11. Jan Czjun'. Userdie – jeto talant // Fortepiannoe iskusstvo. – 2022. – № 9. – 8 p.

Ли Чжуншань
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

Li Zhongshan
Trainee Assistant
Gnessin Russian Academy of Music

РУССКАЯ ОПЕРНАЯ ШКОЛА И КИТАЙСКИЕ ОПЕРНЫЕ ПЕВЦЫ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В данной статье рассмотрены такие ключевые аспекты как, взаимодействия русской оперной школы и китайских оперных певцов, которые представляют собой синтез уникальных традиций, методические программы обучения в образовательных учреждениях обоих стран, а также культурный взаимообмен между Россией и Китаем.

Также следует отметить, что особое внимание уделяется к деталям, а именно роли русской вокальной школы в профессиональном становлении будущий китайских исполнителей, а также влияние различных национальных музыкальных особенностей в процессе адаптации западноевропейской оперной традиции в Китае.

Актуальность статьи все также обусловлена активным развитием межкультурных связей между Россией и Китаем в сфере академического искусства и вокала, что конечно же, выражается в значительном количестве китайских студентов, обучающихся в ведущих российских вузах. Многие учреждения образования в России проводят ежегодные вокальные конкурсы, на которых китайские вокалисты демонстрируют очень высокий уровень мастерства, зачастую полученные путём обучения в высших учебных учреждениях Российской Федерации.

Можно отметить и то, что в данной статье проводится ряд анализов методик преподавания вокального искусства в России для иностранных студентов, их адаптации в русско-китайском обществе, а также выявление перспектив для дальнейшего сотрудничества между оперными школами двух стран.

В ходе исследования рассматриваются многие биографии выдающихся китайских певцов, прошедших профессиональное обучение в России, анализируется их творческий путь, а также влияние на их карьеру и исполнительского стиля именно русской вокальной традиции. Освещены многие вопросы методик профильной педагогики, а именно: техники постановки голоса, стилистической интерпретации русской оперы китайскими исполнителями. Несомненно, всегда стоит не забывать и о влиянии отечественной системы музыкального образования на развитие оперной сцены, расширение исполнения русского репертуара в Китае.

Таким образом, можно сказать, что вся статья представляет собой комплексное исследование взаимодействия русской и китайской вокальных традиций, позволяющее не только оценить влияние профессиональной российской школы вокала на китайских исполнителей, но и выявить особенности и перспективы культурного обмена между двумя странами, которые по мнению автора, способствуют дальнейшему развитию мирового оперного искусства и культуры в целом.

Ключевые слова: искусство, Китай, Россия, культура, опера, пение, театр, сцена, актер, мастерство, педагогика, методика.

RUSSIAN OPERA SCHOOL AND CHINESE OPERA SINGERS: THE INTERACTION OF TRADITIONS AND EDUCATION

Annotation. This article examines such key aspects as the interaction of the Russian opera school and Chinese opera singers, which are a synthesis of unique traditions, methodological training programs in educational institutions of both countries, as well as cultural exchange between Russia and China. It should also be noted that special attention is paid to the details, namely the role of the Russian vocal school in the professional development of future Chinese performers, as well as the influence of various national musical characteristics in the process of adapting the Western European opera tradition in China. The relevance of the article is also due to the active development of intercultural relations between Russia and China in the field of academic art and vocal, which, of course, is reflected in the significant number of Chinese students studying at leading Russian universities. Many educational institutions in Russia hold annual vocal competitions in which Chinese vocalists demonstrate a very high level of skill, often acquired through training in higher educational institutions of the Russian Federation. It can also be noted that this article analyzes a number of methods of teaching vocal art in Russia to foreign students, their adaptation to Russian-Chinese society, as well as identifying prospects for further cooperation between opera schools of the two countries. The study examines many biographies of outstanding Chinese singers who have completed professional training in Russia, analyzes their creative path, as well as the influence of the Russian vocal tradition on their careers and performing style. Many issues of methods of specialized pedagogy are highlighted, namely: techniques of voice production, stylistic interpretation of Russian opera by Chinese performers. Undoubtedly, it is always worth remembering the influence of the Russian musical education system on the development of the opera scene and the expansion of the Russian repertoire in China. Thus, we can say that the whole article is a comprehensive study of the interaction of Russian and Chinese vocal traditions, which allows not only to assess the influence of professional Russian vocal schools on Chinese performers, but also to identify the features and prospects of cultural exchange between the two countries, which, in the author's opinion, contribute to the further development of world opera art and culture in general.

Keywords: art, China, Russia, culture, opera, singing, theater, stage, actor, mastery, pedagogy, methodology.

Русская вокальная оперная школа сформировалась на совмещении искренно национальных и западноевропейских традиций, сочетая довольно-таки богатое и устоявшееся музыкальное наследие и достижения европейского вокального искусства в целом. По заявлениям многих ученных, становление русской оперы началось в первой половине XIX века, и в большинстве своём ассоциируется с творчеством Михаила Ивановича Глинки, который впервые создал русскую оперу, основанную на национальной музыкальной традиции, а именно, опера «Иван Сусанин». В своей опере, данный композитор заложил основы и понятия русской оперной драматургии, а также продемонстрировал широкие вокальные возможности русских певцов, при первом исполнении этой оперы впервые. Именно первые произведения М.И. Глинки произвели впечатление и показали миру ту самую уникальность и особый колорит русской вокальной школы. «Глинка использовал русские народные напевы, особую интонацию и драматическую структуру, которые в дальнейшем стали основой национальной вокальной традиции» [4, с. 376]. Соединение глубокой эмоциональности, выразительности и соединении певческой техники с драматическим мастерством сыграло важнейшую роль в развитии русской оперы, а также популярности её во всём мире.

С развитием нового жанра, в России стало появляться все больше композиторов заинтересованных новым жанров, такие как: Александр Сергеевич Даргомыжский и

остальные композиторы известные по творческому объединению «Могучая кучка» — Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский, Даргомыжский. Мне кажется, что никто из этих композиторов даже не подозревал, что спустя не столь огромное время для истории, они станут великими композиторами, на которых строилась целая система музыкального искусства, зарождая самый популярный жанр в России – оперу.

В наше время известно, что А.С. Даргомыжский, создавая свою оперу «Каменный гость», стремился только к полному и истинному слиянию музыки и слова, добиваясь естественности вокальной интонации для того, чтобы для исполнителя его музыки она казалась некой волшебной и помогающей голосу звучать. М. П. Мусоргский, работая над оперой «Борис Годунов», был неким реформатором и нарушил традиционные принципы мелодической линии, приближая её к интонации живой русской речи, тем самым добавляя в оперу некий характерный национальный признак. Его подход требовал от певцов не только исключительных вокальных данных и навыков при исполнении, но и глубочайшего проникновения в психологию действий и переживаний персонажа-героя, что конечно же требовало огромного мастерства от певцов-исполнителей.

Стоит также заметить, что русская оперная школа приобрела мировое признание во многом благодаря педагогической системе, сложившейся в конце XIX – начале XX веков. Московская и Санкт-Петербургская консерватории стали центрами оперной подготовки выдающихся артистов. Среди них — Фёдор Шаляпин, великий и мощный бас, виртуозная техника, драматический и невообразимый актерский талант – именно это и был показатель мастерства того времени. Его интерпретация роли Бориса Годунова стало эталонным во всём мире, а подход к образу и анализу героя оказал влияние на многие поколения певцов будущего, включая зарубежных артистов.

Иван Козловский и Сергей Лемешев во время своей карьеры и после воплотили и возвели в некий культ идеал русского лирического тенора, поражая публику не только красотой и плавностью голоса, но и точной передачи чувств композиций, что только стоит исполнение народных песен данными артистами, в которых полностью отображается вся простота, открытость и душевность России.

Методика русской оперной школы основана на нескольких ключевых принципах, которые делают её уникальной. Одним из важнейших является особое внимание к дыхательной технике и эластичность связок. Певец всегда должен учится правильно контролировать дыхание, чтобы оно становилось естественной опорой для звука и резонаторов. Данная методика позволяет добиться мощного, но при этом гибкого и в меру мягкого звучания тембра. Другой немаловажной чертой является ясность дикции, а именно четкость слова. Сейчас это, наверное, одна из самых сложных задач для зарубежных певцов, так как русский язык сложен фонетически, так как содержит много спряжений и различных значения слов, фразеологизмов. «Если зритель не понимает, что ты поёшь, значит, ты не исполняешь свою партию правильно» [1, с. 245]. И конечно же, из-за этого, русская опера всегда придавала особое значение слову, чтобы будущие певцы могли без проблем обучатся точному и идеологически правильному произношению, что особенно важно при исполнении партий в произведениях П.И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского. Например, в опере Чайковского «Евгений Онегин» героиня Татьяна не просто поёт, а словно произносит своё признание в длительном письме, что требует от певицы тончайшей работы над текстом, дыханием и техникой пения, так как эта композиция является одной из самых длинных существующий арий для сопрано.

Еще одна неотъемлемая часть русской вокальной школы — глубокий психологический анализ образа героя. «Петь — это не просто владение голосом, а искусство передавать душу персонажа через каждую ноту» [2, с. 320]. Певец всегда должен не просто исполнять партию технически безупречно по нотам, но и полностью проникнуться

внутренним ощущения и переживаниям персонажа. Его характер, стиль и полностью понять контекст времени, в котором происходят события из оперы, ведь совершенно точно ясно, что для точной передачи интерпретации нужно именно «вжиться» в роль.

Например, Дмитрий Хворостовский, исполняя роль Демона из оперы П. И. Чайковского «Демон» , всегда подчёркивал не только его внешнюю холодность, но и скрытые душевные терзания, что и делало его трактовку необыкновенно искренней, чистой и точно выразительной, попадая в самое сердце слушателя.

Анализирую опыт русской оперной школы, можно смело отметить, что именно она оказала значительное влияние на мировую тенденцию вокального развития и оперы в целом. Известно, что многие русские певцы и педагоги преподавали и давали мастер-классы в крупнейших оперных центрах Европы, Америки и Азии, все записи доступные записи всегда и везде доступны для общего просмотра на видеохостингах, любой начинающий или же уже профессиональный певец в любом время может ознакомится с этими мастер-классами и подчеркнуть что-то новое для себя и своего творчества.

Галина Вишневская, например, не только блистала на оперной сцене мировых театров, но и работала педагогом, как родине, так и за границей, передавая свой опыт и принципы русской вокальной традиции в опере.

В последние десятилетия особенно заметен интерес и тенденция изучения русского репертуара китайскими исполнителями. Некоторые китайские вокалисты, такие как Хао Цзяньтянь, обучавшийся в России, подчёркивают, что именно русская система помогла им раскрыть глубину звука и улучшить выразительность и плавность исполнения.

Интерес китайских певцов к русской школе объясняется её ориентацией на естественное, постепенное развитие голоса, а также тщательную работу над каждым издаваемым звуком. Китайские студенты активно поступают в российские учебные заведения такие как: Московскую, Казанскую, Санкт-Петербургскую консерватории, Академию музыки имени Гнесиных, и другие учреждения среднего и высшего музыкального образования. В вузах они осваивают не только технику, но и традиции, законы и специфический стиль русской оперной традиции. После получения образования в России многие успешно исполняют русские партии в крупнейших мировых театрах, а также успешно работают у себя на родине в оперных театрах и уже Китайских образовательных учреждениях. Русская оперная школа продолжает развиваться, сохраняя верность своим традициям и адаптируясь методические программы к современным требованиям вокального искусства. Её влияние заметно далеко за пределами России, а культурное взаимодействие с китайскими вокалистами открывает новые перспективы для развития мирового оперного искусства.

Развитие школы академического вокала в Китае — относительно недавний процесс, но темпы развития и масштабы этой культуры впечатляют. Если ещё в начале XX века китайская опера оставалась преимущественно традиционным искусством и не очень грамотным искусством, то к концу столетия сформировалась целая плеяда из профессиональных и опытных оперных певцов мирового уровня, обучавшихся в том числе и в российских музыкальных институтах.

Китайская оперная школа представляет собой уникальнейшее явление в мировом музыкальном пространстве, так как её корни уходят в глубокую древность, а стилистика пения существенно отличается от западноевропейской и русской вокальной традиции. В большинстве своём, это искусство, основанное на синтезе музыки, театра, пантомимы и боевых искусств. Современная китайская вокальная школа стала важной частью культурного наследия Китая и сочетает в себе традиционные методы работы с голосом и элементы западноевропейской техники, что и делает её особенно интересной в контексте развития и глобализации мирового оперного искусства и культуры в целом.

Основной принцип изучения китайской оперы заключается в том, что «музыка должна быть не только слышимой, но и видимой» [5, с. 214]. Данная цитата означает, что певец должен владеть не только голосом, но и мастерством движения, мимики, жестов, что конечно же, делает китайскую оперную школу одной из самых сложных в мире.

Отличительной чертой китайской оперной школы от русской можно считать использование фальцетного пения, особенно в мужских партиях китайских народных композиторов. Кроме того, китайская оперная традиция основана на системе сценических типов (Shēng, Dàn, Jìng, Chǒu), каждый из которых характеризуется определённым вокальным стилем, манерой исполнения и необыкновенным гримом и необыкновенностью вокальной партии, включающую в себя пентатонику, отсутствие резонаторного звучания и более речитативный музыкальный текст. Как отмечает китайский музыковед Шуй Сяо: «Китайская оперная школа стремится передать чувства и эмоции через форму звука, а не через сложные вокальные украшения, как это принято в западной традиции» [6, с. 322].

Особый интерес китайские студенты проявляют к русской вокальной школе, поскольку она предлагает мощную постановку дыхания и эмоциональное насыщение пения. Как отмечает исследователь русской вокальной школы в Китае Ли Цзянь: «Русская школа даёт китайским певцам то, чего не хватает в традиционной китайской методике — контроль дыхания, вибрато и глубокий эмоциональный анализ персонажа» [3, с. 275].

Русская вокальная школа, как и отмечается ранее, сыграла значительную роль в подготовке китайских исполнителей, что во многом связано с особенностями российской методики подготовки оперных певцов, а именно уклон на глубокую эмоциональную составляющую и серьезные требования к технике исполнения, владения голосовым аппаратом.

Известно, что китайские певцы зачастую работают именно в высоком регистре, а постановка голоса в традиционной китайской опере имеет минимальное отношение к западным оперным техникам, от этого и многие проблемы… Когда Китай начал активно интегрироваться в мировую музыкальную культуру, потребовалась полная переподготовка певцов по европейским стандартам. Этот процесс начался в XX веке, особенно после основания Китайской консерватории в Пекине в 50-х годах, но по-настоящему активный интерес к русской школе появился в 80-х–90-х годах.

Именно начиная с данной интеграции и началось активное международное сотрудничество между Китаем и Россией в сфере подготовки оперных певцов и деятелей культуры, и конечно же, именно российские высшие учебные заведения стали площадками для реализации этой идеи.

Обучение в России стало особенно востребованным и уникальным для китайский студентов благодаря ряду факторов. Во-первых, русская вокальная школа традиционно уделяет особое внимание в более сильному, но гибкому звуку, способность точно управлять голосовыми связками, вот что стало очень важным аспектом при обучении для китайских певцов, привыкших к несколько другой технике работы с голосом. Во-вторых, система обучения в российских вузах, основанная на индивидуальном подходе, позволяет китайским студентам быстро адаптироваться к европейским и российским оперным стандартам без потери их культурной и национальной идентичности. Многие китайские студенты, обучающиеся в России отмечают, что именно здесь они смогли освоить технику диафрагмального дыхания, научились правильно работать с атакой звука и поняли, как передавать эмоции и смысл мировых произведений через голос.

Но несмотря на высокую эффективность и всевозможную адаптации русской системы вокального образования для студентов из Китая, многие обучающиеся все равно сталкиваются с рядом трудностей при обучении.

Одна из главных проблем — это языковой барьер. Русский язык богат согласными звуками, которые могут быть сложны для китайцев, особенно в плане артикуляции и дикции. Однако именно работа над фонетической точностью делает их исполнение русских партий таким выразительным и естественным. Другой сложностью является различие в понятии и традиции музыкального восприятия нотного материала.

Также, китайские студенты, привыкшие к исконной манере работы с голосом, иногда испытывают трудности с освоением итальянского «бельканто», работой с «легато» и тембрального различия в русской школе оперного пения. Но практика показывает, что с помощью российских педагогов и их работе над адаптацией учебного материала, многие из этих студентов постепенно, спустя некоторое время успешно адаптируются и даже придают своим интерпретациям уникальный национальный оттенок.

На сегодняшний день, интерес к русской вокальной школе среди китайских певцов продолжает расти и развиваться. Высшие учреждения музыкального образования России активно сотрудничают с китайскими вузами, проводятся совместные мастер-классы с китайскими преподавателями, международные конкурсы и обменные программы. Также и в Китае можно зачастую заметить исполнение русских опер в театрах, тематические мастер-классы в институтах, а также полное взаимопонимание между политиками в области культуры обоих стран. Важной инициативой стало создание совместных образовательных программ, позволяющих китайским студентам обучаться в России в течение нескольких лет, а затем продолжать практику уже в Китае, сохраняя элементы русской вокальной традиции. Китайские певцы все чаще стали исполнять партии в произведениях Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова на оперных мировых сценах. Например, в 2019 году Китайский национальный театр представил оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов», в котором главные роли исполняли выпускники российских институтов и консерваторий. Данное мероприятие стало ярким подтверждением успешного взаимодействия двух школ.

Таким образом, взаимодействие русской вокальной школы и китайских оперных певцов представляет собой не просто образовательный процесс, но и важное культурное наследие для обоих стран. Китайские исполнители, обучавшиеся в России, не только перенимают местные традиции, но и вносят в них свои национальные особенности, создавая уникальный синтез двух вокальных культур. В ближайшей перспективе можно ожидать дальнейшего усиление этих взаимоотношений, что обогатит как российскую, так и китайскую оперную сцену, экономику, и мировую культуру в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюханова Л. В. Русская вокальная школа: Теория и практика. — М.: Музыка, 2000. — 245 с.
2. Гозенпуд А.А. Жизнь и искусство. — М.: Искусство, 1939. — 320 с.
3. Ли Цзянь. От традиции к инновации: эволюция китайской оперы в современном мире. — Пекин: Китайская академия искусств, 2021. — 275 с.
4. Слонимский Е. О. История русской музыки. — М.: Музыка, 1973. — 376 с.
5. Чжан Юнь. Основы пекинской оперы. — Пекин: Народное издательство, 2015. — 214 с.
6. Шуй Сяо. Китайская опера: Театр, музыка и философия. — Гонконг: Хуа Дэ, 2019. — 322 с.

REFERENCES

1. Brjuhanova L. V. Russkaja vokal'naja shkola: Teorija i praktika. — M.: Muzyka, 2000. — 245 p.
2. Gozenpud A.A. Zhizn' i iskusstvo. — M.: Iskusstvo, 1939. — 320 p.

3. Li Czjan'. Ot tradicii k innovacii: jevoljucija kitajskoj opery v sovremennom mire. — Pekin: Kitajskaja akademija iskusstv, 2021. — 275 p.
4. Slonimskij E. O. Istorija russkoj muzyki. — M.: Muzyka, 1973. — 376 p.
5. Chzhan Jun'. Osnovy pekinskoj opery. — Pekin: Narodnoe izdatel'stvo, 2015. — 214 p.
6. Shuj Sjao. Kitajskaja opera: Teatr, muzyka i filosofija. — Gonkong: Hua Dje, 2019. — 322 p.

Вань Жуньмэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 763619740@qq.com
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
М. А. Румянцева

Wan Runmei
postgraduate student
Moscow State Pedagogical University
Scientific supervisor – candidate of art history,
associate professor of the department of theory and history of arts
Moscow State Pedagogical University
M.A. Rumyantseva

ЭМОЦИОНАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ВОСПРИИМЧИВОСТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ПОЗНАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ДРУГОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ СТУДЕНТОВ ЦЗИЛИНЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА АНИМАЦИОННОГО ИСКУССТВА)

Аннотация. Статья посвящена проблеме изучения роли фактора эмоциональной восприимчивости в процессе изучения русской музыкальной культуры XIX века и формирования музыкальной коммуникативной компетенции студентов театрального факультета Цзилиньского университета анимационного искусства в рамках дисциплины «Вокальное искусство». В данной статье изложены результаты проведенного автором эксперимента, заключавшегося в прослушивании романсов русских композиторов XIX века и ответов на вопросы анкеты. В качестве материала исследования было выбрано несколько наиболее известных романсов М. И. Глинки, П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова. В ходе эксперимента выявились разные уровни эмоционально-музыкальной восприимчивости студентов, в целом подтвердившие как индивидуальные особенности каждого, так и объективно существующие «национальные сценарии проявления эмоций» (В.И.Шаховский, А.Вежбицкая). Опираясь на достижения русской научной школы общей и музыкальной психологии и педагогики, автор разработала теоретико-методологические рекомендации по созданию педагогических условий, направленных на формирование и развитие восприятия музыкально-художественного текста другой культуры как основы исполнительской интерпретации. Показано процессуальное взаимодействие педагога и студентов, в результате которого музыкально-эмоциональная восприимчивость помогает приблизиться китайским студентам к русской культуре.

Ключевые слова: китайские творческие вузы, русская музыка, межкультурное разнообразие общества, музыкальная коммуникативная компетенция, эмоционально-музыкальная восприимчивость музыкально-художественного текста.

EMOTIONAL AND MUSICAL SENSITIVITY AS A TOOL FOR LEARNING THE MUSICAL AND ARTISTIC TEXT OF ANOTHER CULTURE (USING THE EXAMPLE OF STUDENTS FROM JILIN UNIVERSITY OF ANIMATION ARTS)

Abstract. The article is devoted to the problem of studying the role of the factor of emotional sensitivity in the process of studying Russian musical culture of the 19th century and the formation of musical communicative competence of students of the Theater department of Jilin Animation Arts University within the framework of the discipline «Vocal Art». This article presents the results of an experiment conducted by the author, which consisted of listening to romances by Russian composers of the 19th century and answering questions in a questionnaire. Several of the most famous romances by M. I. Glinka, P. I. Tchaikovsky and S. V. Rachmaninov were selected as research material. During the experiment, different levels of emotional and musical sensitivity of students were revealed, which generally confirmed both the individual characteristics of each and the objectively existing «national scenarios for the manifestation of emotions» (V.I. Shakhovsky, A. Vezhibtskaya).
Based on the achievements of the Russian scientific school of general and musical psychology and pedagogy, the author has developed theoretical and methodological recommendations for the creation of pedagogical conditions aimed at the formation and development of perception of the musical and artistic text of another culture as the basis of performing interpretation. The author shows the procedural interaction between the teacher and the students, as a result of which musical and emotional sensitivity in Russian culture approaches awareness by Chinese students.

Keywords: Chinese creative universities, Russian music, intercultural diversity of society, musical communicative competence, emotivity of musical and artistic text.

Проблема понимания и интерпретации русской музыки в образовательном процессе творческих вузов Китая в настоящее время приобретает все большее значение. В учебные программы специализированных вузов и концертные программы исполнителей-вокалистов все чаще включаются шедевры оперной и камерно-вокальной музыки русских композиторов XIX века, составляющей золотой фонд мировой классической музыки, приобщение к наследию русской композиторской школы является маркером профессионализма выпускников как специальных музыкальных факультетов, так и творческих вузов в целом.

Разность эстетических оснований русской и китайской культур, серьезный языковой барьер создают определенные сложности в восприятии и интерпретации музыки русских композиторов китайскими студентами творческих вузов. Проблема воспитания музыкальной коммуникативной компетенции составляет едва ли не самую важную часть педагогического процесса в творческих вузах Китая, при этом очевиден недостаток методических материалов. Разработка модели предполагает обязательное создание целостного подхода, основанного на методологических принципах западной и китайской систем обучения, формирование педагогических условий для развития этой компетенции.

Обладая начальной музыкальной подготовкой, но не имея серьезного опыта знакомства с произведениями русских композиторов, студенты зачастую не понимают содержательно-концептуальной стороны вокального произведения, не могут повторить мелодии в соответствии с логикой членения вербального текста и музыки. В то же время они отмечают красоту и выразительность русской музыки, то есть обнаруживают эмоциональное отношение к ней, что само по себе служит базовым условием процесса познания.

Целью настоящей статьи является исследование эмоционально-музыкальной восприимчивости как базового условия восприятия и интерпретации музыкального

произведения и разработка авторских методических рекомендаций по формированию музыкальной коммуникативной компетенции для обучения в творческом вузе, студенты которого не специализируются на музыкальном исполнительстве, но имеют начальную и среднюю музыкальную подготовку. Материалом служат опросы студентов китайских вузов, проведенные в ходе изучения камерно-вокальной музыки русских композиторов XIX века, которые проанализированы с позиции эмоционально-музыкальной восприимчивости студентов.

В проведенном автором эксперименте были избраны наиболее яркие образцы камерно-вокальной музыки русских композиторов XIX века: романсы М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье» (ст. А. С. Пушкина), П. И. Чайковского «Средь шумного бала» (ст. А. К. Толстого), «Благословляю вас, леса» (ст. А. К. Толстого), «Ни слова, о друг мой» (ст. А. Н. Плещеева), С. В. Рахманинова «Не пой, красавица при мне…» (ст. А.С.Пушкина), «Сирень» (ст. Е. Бекетова), «Вешние воды» (ст.Ф. И. Тютчева). Выбор произведений был обусловлен следующими задачами: 1.На примере шедевров русской вокальной лирики сформировать у китайских студентов представление о богатой и прекрасной культуре русского романса, стилистике камерно-вокальной музыки, сложившейся на протяжении XIX столетия; 2. Представить богатую палитру различных эмоциональных состояний и переживаний, отраженных в музыке романсов – от светлого лирического умиротворения, чувства любви, радости, восторга до тоски, смятения, подавленности, страдания, трагического переживания потери. Отдельное внимание было уделено текстам романсов, представляющим собой высокие образцы русской поэзии XIX века, в которых сосредоточены важнейшие понятия русской культуры и отражен дух русского человека. По словам И. Бродского «память одной цивилизации не может — и, наверное, не должна — стать памятью другой» [1], что особенно отчетливо отражается в различиях понятий вербального языка двух культур – китайской и русской. Тем не менее, все тексты романсов переведены на китайский язык с максимальным соответствием смыслов, понятий, концептов, существующих в китайской культуре. Тексты анализировались педагогом и учащимися на одном из занятий по вокалу (в целом романсам русских композиторов были посвящены три факультативных занятия по 45 минут). Педагог вместе со студентами разобрала несколько текстов романсов — «Я помню чудное мгновенье» М. И. Глинки, в котором требовались пояснения таких концептов русской поэтической речи, как «гений чистой красоты», «бурь порыв мятежных», «мимолетное виденье»; «Не пой, красавица, при мне» - концепты «песен Грузии печальной», «жестокие напевы»; «Средь шумного бала» П. И. Чайковского — концепты «тревоги мирской суеты», «…тайна твои покрывала черты…» и др. Педагог кратко охарактеризовала русскую культуру XIX столетия и романс как неотъемлемую часть культуры музицирования в дворянской среде, а также познакомила студентов с творческим портретом А. С. Пушкина. Рассказ автора иллюстрировался портретами композиторов, авторов романсов (М.И.Глинка, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов), картинами О. А Кипренского, А. Г. Венецианова, В. И Сурикова, К. В Брюллова, В. Г Перова, на которых запечатлены картины русской жизни XIX века и русской природы. Это способствовало созданию более глубокого эмоционального отклика студентов на музыку русских композиторов, создавало обстановку погружения в пространство русской культуры, что усилило переживание музыкальных произведений.

Студенты прослушали романсы несколько раз: первый раз не зная перевод текста, они определяли основную эмоцию романса, второй раз – следя за текстом и анализируя соотношение музыки и эмоций, выраженных в тексте, а затем ответили на вопросы анкеты.

В современной теории лингвистики разработана категория эмотивности (эмотивного значения, эмотивной коннотации, эмотивного потенциала слова по В. И. Шаховскому),

находящегося в основании всякого акта коммуникации (вербально и невербального) и процесса восприятия информации, в том числе художественного текста. Применительно к музыкально-художественному тексту категория эмотивности была исследована российским музыковедом, философом и филологом, доктором искусствоведения, доктором философских наук, профессором П. С. Волковой, которая назвала ее «главным средством интерпретации смысла художественного текста» [4, с.21]. Музыкальный текст, обладающий множественностью связей и отношений, обладает «эмотивной валентностью» (В.И.Шаховский), по мысли ученого, обозначающей возможность множественных прочтений произведения. В процессе освоения музыкального произведения из музыкального текста исполнителем «извлекается» множество личных смыслов, которые затем передаются в индивидуальной интерпретации произведения. Даже в случае, когда автор музыкального произведения и реципиент принадлежат к одной и той же культуре «текст приводит к со-бытию или диалогу» (П. С. Волкова). В ситуации же, когда реципиент принадлежит другой культуре, возникает двойной код восприятия, обусловленный «культурными фильтрами» другой традиции. Восприятие художественного текста другой традиции – сложный процесс, требующий мобилизации внимания, оперирования ассоциативной памятью, соотнесения впечатлений с собственным культурным опытом, способностью формировать новые смыслы, осуществлять переход от «равнодушных значений» незнакомого художественного текста к осознаваемому «значению для меня» (А. Н. Леонтьев): «духовное, психическое развитие отдельных людей является продуктом совершенно особого процесса — процесса присвоения» [6, с. 113]. Момент «присвоения» смысла индивидуальным сознанием является моментом формирования эмотивной/эмоциональной коммуникативной компетенции и вместе с ней — художественной, музыкальной коммуникативной компетенции: «Эмоция — это реакция субъекта на стимул, который заставляет человека по-иному группировать объекты мира и их свойства» [8, с.48].

Китайские студенты, не зная русского языка, слушают музыку романса, воспринимая вербальный ряд как часть музыкального текста — на первом плане оказывается тембро-артикуляция русской поэтической речи, подчеркиваемая музыкальной интонацией. В данном случае содержательный уровень вербального текста романса оказывается на втором плане, уступая эмоциональному, паралингвистическому уровню музыкального ряда. Этим обстоятельством обусловлены и сложности разучивания русского романса в вокальных классах китайских вузов — смысловой аспект вербального текста романсов с трудом поддается освоению, требует детального разбора, запоминания, прослушивания записей выдающихся исполнителей.

Педагогу в процессе знакомства с русской музыкой важно актуализировать эмоциональную составляющую восприятия студентов, стимулировать в них процесс осмысления своих эмоций, которые в последствии, в комплексе с вокально-исполнительскими навыками могут послужить основой для индивидуальной трактовки произведения. Студентами было предложено прослушать вышеназванные произведения и ответить на ряд вопросов, побуждающих их к осмыслению эмоций, возникающих от услышанной музыки, их вербализации в характеристиках и ассоциациях. Необходимо отметить, что большинство студентов показали эмоциональную вовлеченность в процесс знакомства с романсами, их впечатления дифференцируются по шкале эмоций от просто позитивных реакций до восторженных откликов.

Автором статьи была разработана анкета, в которой учащимся предложены вопросы следующего характера:

1. Что вы знаете о русской музыке в целом?
2. Как бы вы ее охарактеризовали?

3. Какие эмоции она у вас вызывает?
4. Что вам нравится в романсах русских композиторов?
5. Что вам не нравится в них?
6. Какие чувства у вас вызывает вокальная музыка русских композиторов (как позитивные, так и противоположные)?
7. Соответствует ли музыка романса смыслу текста?

Анкета была разработана для того, чтобы выяснить следующие вопросы:

- в какой степени студенты могут распознать основную эмоцию и выделить смену эмоциональных состояний в музыке?
- возникают ли собственные чувства?
- могут ли студенты выразить их словами и найти точные и индивидуальные характеристики, образные ассоциации?
- выявить, что более всего затрагивает их в эмоциональном плане?
- возникает ли дальнейшее желание слушать и исполнить русскую музыку?

Последний вопрос анкеты был направлен на то, чтобы понять, насколько студенты могли определять эмоциональный план музыки и соотносить его с вербальным рядом. Это довольно сложная работа, поскольку, как известно, существуют разные «культурно обусловленные сценарии проявления чувств» [8, с. 92]. Исследования в области лингвокультурологии показали разность национальных сценариев проявления эмоций (А. Вержбицкая, В. И. Шаховский) и отношения к событиям в разных культурах. Так, по словам В. И. Шаховского, для сознания китайца существует философия «среднего пути», необходимость сохранять равновесие энергий Инь и Ян, что в целом характеризуется как сдержанность в проявлении внешних эмоций: «Сценарии подобного рода подтверждают имеющиеся данные о том, что в действительности китайцы говорят о переживаемых ими эмоциях с меньшим пылом и короче, чем представители многих других культурных групп» [8, с. 92]. В русской ментальности, согласно известному польскому исследователю-лингвисту А. Вежбицкой, наоборот «ярко выражен акцент на чувствах и их свободном изъявлении, высокий эмоциональный накал русской речи, богатство языковых средств для выражения эмоций и эмоциональных оттенков» [2, с. 33-34], в русской культуре такие понятия как душа, судьба и тоска, постоянно возникают в повседневном речевом общении, к ним «неоднократно возвращается русская литература (как «высокая», так и народная)» [2, с. 33].

Эти довольно важные для нас наблюдения исследователей мы возьмем за отправную точку в оценке ответов, данных китайскими студентами при прослушивании русской вокальной музыки XIX века.

В результате опроса 34 студентов 2002-2006 гг. рождения, обучающихся на втором курсе факультета театрального искусства Цзилиньского университета анимационного искусства были получены следующие наблюдения:

1. 90% опрошенных выразили свое эмоциональное позитивное отношение к прослушанной музыке, градус эмоциональности располагался от спокойного положительного отклика до крайней эмоциональной вовлеченности, преобладали оценки положительного характера.
2. Большинство студентов отметили богатство эмоционального мира русской музыки, что еще раз демонстрирует вышеприведенные наблюдения А. Вержбицкой и В. И. Шаховского о разнице «национальных сценариев проявления эмоций»: отмечалась тонкость личных эмоций, глубокие эмоции, которые могут вызвать резонанс, эмоциональное богатство, положительное воздействие на душу. Присутствовали и поэтичные сравнения: «романтические песни подобны ключу,

открывающему нежные или красивые эмоциональные шкатулки глубоко в вашем сердце», «музыка подобна розе в музыкальном саду, источающей романтический аромат, от которого и создатели, и слушатели могут получить духовную подпитку» и т.д. Большинство студентов выдели способность русской музыки стимулировать воображение, они видят в ней возможность раскрытия своего эмоционального мира через исполнение романсов.

3. Вместе с тем, были и ответы, в которых проявлялась та специфическая разность «национальных сценариев проявления эмоций»: некоторым студентам музыка романсов где-то казалась чрезмерно печальной, слишком монотонной, как написал один реципиент «некоторые романтические песни могут быть слишком грустными или сентиментальными, что легко может вызвать у людей негативные эмоции и повлиять на их настроение». Очевидно, здесь говорит стремление китайского сознания сохранить равновесие эмоционального мира, не дать поглотить себя эмоционально, желание быть более лаконичным в выражении своих эмоций. В двух ответах мы встретили критическое замечание по поводу отсутствия грандиозных сюжетов. Здесь нужно понимать не столько грандиозные сюжеты, а потребность в наличии философского размышления, что характеризует китайскую поэзию и вокальную лирику. Однако данное замечание не вполне справедливо, поскольку оно говорит лишь о недостаточном знакомстве с русским романсом, о чем педагогом было сказано на занятиях.
4. 80% опрошенных довольно точно определяли главную эмоцию того или иного романса. Некоторые затруднения возникли с романсом Глинки «Я помню чудное мгновенье», когда смена состояний в среднем разделе формы была охарактеризована студентами как «умиротворение», «спокойствие» героя, романс «Средь шумного бала» П. И. Чайковского, когда слушатели оценили волнение влюбленного героя как смятение, тоску, уныние. Сложнее всего пришлось с романсом С. В. Рахманинова «Вешние воды», который не всем понравился и вызвал сложности в характеристике музыкального образа. Лишь прочитав текст реципиенты поняли, что речь идет о картинах природных стихий и тогда смогли определить выраженную в нем эмоцию восторга перед обновляющимся весенним миром.
5. 85% процентов участвующих в эксперименте отметили безусловную красоту русской вокальной музыки, что передавалось в таких характеристиках, как изящество, очарование, утонченность, выразительность мелодии и ритма, богатство гармонических красок.

В целом можно сделать вывод о том, что музыка романсов русских композиторов вызывает сильный эмоциональный отклик у китайских студентов, желание ее слушать, исполнять при наличии соответствующих вокальных навыков. Однако она сложна для восприятия без предварительного знакомства с текстом, вернее — его переводом, поскольку может вызвать затруднения в определении главной эмоции музыкально-художественного произведения. Выразительность мелодики, богатство гармонического языка, отмечается всеми китайскими студентами, понимают они и высочайший художественный уровень произведений. Иначе говоря, опыт знакомства с романсами русских композиторов вносит в процесс личностного и профессионального становления

студентов серьезный вклад. Изложенные результаты эксперимента в полной мере подтверждают данные исследований российских ученых доктора педагогических наук, профессора А. В. Топоровой и кандидата психологических наук Т. С. Князевой, показавших в своих работах универсальную природу эмоционально-музыкального слуха, позволяющего представителям разных культур практически безошибочно определять эмоциональное содержание музыки: «в кросскультурных исследованиях, использующих методику принудительного выбора из нескольких базовых эмоций, мы обнаруживаем три группы фактов: 1) распознавание базовых эмоций носит универсальный характер; 2) негативные эмоции распознаются лучше, чем позитивные; 3) не обнаруживается влияния музыкального опыта на музыкальное восприятие» [5, с.36]. Результаты наших экспериментов показывают разницу переживаемых эмоций китайскими студентами, специфичность, обусловленную «культурно обусловленными сценариями проявления чувств» (В.И.Шаховской).

Важно отметить, что обязательным условием подобных занятий в теоретико-методологическом плане является целостный подход к изучаемому материалу — педагог должен привлекать материал других искусств (живописи, поэзии, литературы) к познанию новой музыки, объяснять незнакомые понятия и концепты, которые сложно перевести в контексте китайского языка. Только так можно пробудить серьезный интерес к русской музыке и культуре. Музыкально-художественный текст, обладая определенным эмоциональным содержанием, порождает эмоциональный отклик, а, значит, служит стимулом к познанию, интерпретации, осмыслению и восприятию услышанного, становясь частью личного опыта, по выражению А. Н. Леонтьева — «значением для меня».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И. Меньше единицы. URL:: https://brodskiy.su/proza/menshe-edinitsy/5/?ysclid=ltv94swvut634157346&utm_referrer=https%3A%2F%2Fya.ru%2F [дата обращения 01.2025].
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание.: Пер. с англ. Отв. ред. и сост. М.А.Кронгауз, вступ. ст. Е.В.Падучевой. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
3. Волкова П. С. Культура в пространстве бытия: интерпретация и реинтерпретация [Электронный ресурс] / П. С. Волкова // Наследие веков. 2016. № 1. С. 54-60. URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2016/04/2016_1_Volkova.pdf [дата обращения 01.02.2025].
4. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н.В.Гоголя и музыки Ю.Буцко, А.Холминова, Р.Щедрина). Автореферат дисс. на соиск. уч. Степени канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 23 с.
5. Князева Т.С., Торопова А.В.. Распознавание эмоционального содержания музыки в зависимости от особенностей музыкального материала и опыта слушателей [Электронный ресурс] // Психологическая наука и образование psyedu.ru. 2014. Т. 6. № 4. URL: http://psyedu.ru/journal/2014/4/Knyazeva_Toropova.phtml [дата обращения 24.02.2025].
6. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: В 2-х т.. М.: Педагогика, 1983.
7. Торопова, А.В., Князева Т.С. Восприятие музыки представителями различных культур// Вопросы психологии. 2017. № 1. С. 116-129.
8. Шаховский В.И. Эмоции: Долнгвистика, лингвистика, лингвокультурология. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 128 с.

REFERENCES

1. Brodskij I. Men'she edinicy. URL:: https://brodskiy.su/proza/menshe-edinitsy/5/?ysclid=ltv94swvut634157346&utm_referrer=https%3A%2F%2Fya.ru%2F [data obrashcheniya 01.2025]
2. Vezhbickaya A. Yazyk. Kul'tura. Poznanie.: Per. s angl. Otv. red. i sost. M.A.Krongauz, vstup. st. E.V.Paduchevoj. M.: Russkie slovari, 1996. 416 p.
3. Volkova P. S. Kul'tura v prostranstve bytiya: interpretaciya i reinterpretaciya [Elektronnyj resurs] / P. S. Volkova // Nasledie vekov. 2016. № 1. Pp. 54-60. URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2016/04/2016_1_Volkova.pdf [data obrashcheniya 01.02.2025].
4. Volkova P.S. Emotivnost' kak sredstvo interpretacii smysla hudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N.V.Gogolya i muzyki Yu.Bucko, A.Holminova, R.Shchedrina). Avtoreferat diss. na soisk. uch. Stepeni kand. filol. nauk. Volgograd, 1997. 23 p.
5. Knyazeva T.S.,Toropova A.V. Recognition of the emotional content of music depending on the characteristics of the musical material and experience of students [Elektronnyi resurs] Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie PSYEDU.ru [Psychological Science and Education PSYEDU.ru], 2014, vol. 6, no. 4. Available at: http://psyedu.ru/journal/2014/4/Knyazeva_Toropova.phtml [Accessed 24.02.2025].
6. Leont'ev A. N. Izbrannye psihologicheskie proizvedeniya: V 2-h t.. M.: Pedagogika, 1983.
7. Toropova, A.V., Knyazeva T.S. Vospriyatie muzyki predstavitelyami razlichnyh kul'tur// Voprosy psihologii. 2017. № 1. Pp. 116-129.
8. Shahovskij V.I. Emocii: Dolnngvistika, lingvistika, lingvokul'turologiya. M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2010. 128 p.

Ван Даньни
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Wang Danni
graduate student
Herzen State Pedagogical University

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО ОБУЧЕНИЯ В ШКОЛАХ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Аннотация. В статье указывается, что на современном этапе развития общего музыкального образования КНР особенно актуальным становится необходимость всестороннего музыкально-эстетического воспитания в школах, неуклонного повышения уровня художественной грамотности учащихся, расширения их слухового и исполнительского опыта. Хоровое пение является одним из самых эффективных образовательных инструментов в этом направлении. Вместе с тем, декларирование высоких и нужных целей детского хорового обучения в КНР не всегда соответствует используемым педагогическим технологиям и эффективности алгоритма учебного процесса. Автор характеризует некоторые важные дидактические положения хорового класса. В частности, принцип коммуникации в хоровом коллективе, тренировка дыхания как основа вокальной подготовки, использование различных методик и их компонентов в зависимости от контекста конкретного учебного процесса, автономная работа хормейстера с каждой отдельной партией с учётом тесситурных особенностей голоса, аналитический уровень выбора учебного репертуара, поддержание мотивации и интереса детей к хоровому пению. В целом, обучение в хоровом классе должно характеризоваться широким участием, нелинейностью, творчеством и открытостью, руководствуясь концепцией гуманистического знания.

Ключевые слова: общее музыкальное образование КНР, хоровой класс, дидактические принципы, педагогические технологии.

DIDACTIC PRINCIPLES OF CHILDREN'S CHORAL EDUCATION IN SCHOOLS OF MODERN CHINA

Abstract. The article points out that at the present stage of development of general music education in China, the need for comprehensive musical and aesthetic education in schools, a steady increase in the level of artistic literacy of students, expansion of their auditory and performing experience is becoming especially urgent. Choral singing is one of the most effective educational tools in this direction. At the same time, declaring high and necessary goals of children's choral education in China does not always correspond to the pedagogical technologies used and the effectiveness of the algorithm of the educational process. The author characterizes some important didactic provisions of the choral class. In particular, the principle of communication in the choral group, breathing training as the basis of vocal training, the use of various methods and their components depending on the context of a specific educational process, autonomous work of the choirmaster with each individual part taking into account the tessitura features of the voice, the analytical level of choosing the educational repertoire, maintaining motivation and interest of children in choral singing. In general, teaching in a choir class should

be characterized by broad participation, non-linearity, creativity and openness, guided by the concept of humanistic knowledge.

Keywords: general music education in China, choir class, didactic principles, pedagogical technologies.

На современном этапе развития общего музыкального образования КНР особенно актуальным становится необходимость всестороннего укрепления музыкально-эстетического воспитания в школах, неуклонного повышения уровня гуманитарной грамотности учащихся, расширения их слухового опыта, развития певческих навыков [1]. Как правило, школы проводят различные мероприятия в этом направлении и хоровое пение является одним из самых эффективных образовательных инструментов в этом направлении.

Участие в регулярных репетициях, концертах, конкурсах и других мероприятиях, посвященных детскому хоровому пению, не только повышает музыкальные способности учащихся, обогащает школьную внеурочную жизнь, но и укрепляет уверенность детей в себе, чувство ответственности и умение работать в коллективе.

Вместе с тем, декларирование высоких и нужных целей детского хорового обучения не всегда соответствует используемым педагогическим технологиям и эффективности алгоритма учебного процесса [2].

Хоровое пение достаточно популярно в современном Китае и имеет широкий охват аудитории обучающихся. В стране множество профессиональных и взрослых любительских коллективов с широким спектром исполняемых произведений [3]. Многоголосное пение требует тембровой гармонии и интонационного единства от исполнителей, стремления к объемному, сбалансированному и красивому звуку. Детский коллектив отличается тембровыми особенностями от смешанного хора. Ещё в средневековой Европе, в храмах, мальчики во время церковных служб воспевали святого Господа, демонстрируя чистоту и невинность голоса.

С начала проведения политики реформ и открытости в Китае быстро развивается детское хоровое пение. Детский хор имеет неповторимый стиль, его пение, светлое, благородное и эмоциональное, способно прямо и непосредственно выражать художественное содержание произведения. Для получения максимально лучшего результата хормейстеру следует придерживаться следующих дидактических принципов учебного процесса.

Принцип коммуникации в хоровом обучении.

В начальной школе детское хоровое пение оказывает положительное стимулирующее воздействие на моральное развитие учащихся, повышение их музыкальной грамотности, воспитание чувства коллективизма, расширение музыкального кругозора. Детское пение в хоре требует гармонии и интонационного единства между голосами, слияния разных тембров и звукового баланса. Нередко дети с лучшими голосовыми данными с трудом контролируют свою громкость и тембр, поэтому необходимо постепенно приучать учеников к пониманию того, что в хоровой подготовке есть только «мы», а не « я» [4]. В то же время во время репетиции учеников нужно научить слушать, работать друг с другом, быть рядом друг с другом, постепенно достигая единства, ясности и чистоты интонации.

Источник пения - тренировка дыхания.

Обучение хоровому пению начинается с тренировки дыхания. Оно является источником пения, и благодаря его поддержке звук может быть более устойчивым. Голосовые связки — это певческие мышцы, которые под воздействием дыхания вибрируют и тем самым издают звук. Таким образом, тембр, качество звука, а также сила, скорость и внутреннее

напряжение звука хориста зависят от дыхания [5]. Учащиеся, которые тренируют своё дыхание, более подготовлены к хоровым репетициям.

Хормейстер должен продемонстрировать, как можно использовать своё дыхание. При вдыхании, поперечная диафрагма брюшной полости напрягается, при плавном и равномерном выдохе расширяется. Важно дать почувствовать различные изменения в дыхании во время покоя и пения, с тем чтобы понять поток дыхания при пении. Под руководством учителя ученики сгибают руки, делают упражнение «нюхать цветы», глубоко вдыхают и медленно выдыхают на различные слоги, в нужной скорости и ритме, что контролируется жестами хормейстера [6]. Таким образом, у хористов развивается способность контролировать дыхание и закладывается основа для репетиций. Работа над дыханием требует длительной практики, непрерывного закрепления навыков в повседневных тренировках.

3. Вокальная подготовка - позиция пения.

Научный метод вокализации — важная предпосылка стабильного и точного исполнения хорового репертуара. Во-первых, необходимо заставить учеников отказаться от привычки кричать и петь «в горло». Когда ученик формирует ноту в «гортани», звук получается жесткий и неэластичный, что также приводит к повреждению голосовых связок. Поэтому при выполнении упражнений следует обратить внимание на использование дыхания, при глубоком вдохе гортань опускается, рот открывается вверх-вниз, имеет форму буквы «0». Сначала можно практиковать гласные [у], это произношение легче позволяет школьнику найти позицию для озвучивания и стабилизации интонации, достичь эффекта неподвижности гортани [7]. После этого можно добавить несколько других упражнений вокальной подготовки, используя различные положения полости рта, таким образом формируя хорошие привычки.

Кроме того, во время практики необходимо приучать ученика петь тихо. Тихий звук не только эффективно защищает развитие голосовых связок ребёнка, но и делает звук более концентрированным и округлым, способствует нахождению резонанса, контролю дыхания и достижению правильного состояния пения, что играет немаловажную роль в единстве звуков в детском хоре. Кроме того, при тихом пении можно лучше понять содержание песни, регулировать эмоции, ощущать некое единство, общность, что так важно в хоровом искусстве.

Использование различных методик.

Существует немало эффективных методик детского хорового обучения. Хормейстеру необходимо знать их, свободно ориентироваться, уметь применять их компоненты в зависимости от контекста конкретного учебного процесса. Возьмём в качестве примера известную методику обучения Кодая. Являясь известным венгерским музыкальным педагогом, народным музыкантом и композитором, З. Кодай посвятил свою жизнь изучению музыкального образования и подготовил большое количество методических материалов по хоровому обучению с использованием национального фольклора.

Основываясь на многолетних педагогических исследованиях и практическом опыте, он постепенно сформировал системный набор методов преподавания музыки и назвал его «Методика преподавания Кодая», включающую музыкальную грамоту, ритмические, пластические и вербальные упражнения. Методика хорового обучения Кодая в основном основана на народных венгерских песнях, в ней используется многоголосное хоровое пение, поэтому Кодай включил большую часть национальной музыки в учебник по подготовке детей к хоровому пению. Он считал, что ритм — это жизнь музыкального произведения. Поэтому целесообразно проводить ритмические индивидуальные тренировки с помощью специальных вербальных упражнений и ударов руками, что

позволит хористам быстро воспринимать ритм в его изменениях и динамических, темповых и звуковысотных градациях.

Кодай, придавая большое значение хоровой подготовке, считал, что пение — это форма искусства, позволяющая в полной мере выражать эмоции исполнителя через сочетание мелодии с языком, более того, обучение пению — это также владение ритмом, мелодией и другими основами музыки. Музыкант также определяет высоту звука с помощью «жестов», что позволяет учащимся визуально ощущать высоту звука. Использование семи различных жестов и позиций, представляющих семь звуков гаммы, может наглядно показать ребёнку соотношение между высоким и низким звуком, помочь сформировать точное представление о его характеристиках, превращая визуальные мелодические линии в акустическое пространство хорового пении, «делая» музыку объёмной [8]. Это не только снижает сложность хоровой репетиции, но и помогает ученику понять соотношение между высотой и интонацией звука в системе хорового пения, а также является способом физической коммуникации между ним и хормейстером.

Слуховые упражнения помогают распознавать и запоминать музыкальные произведения разных жанров, давая учащимся понять, что музыка не статична, а представляет собой динамическую систему, которая постоянно меняется и в полной мере раскрывает воображение. Они развивают способность учащихся к самостоятельному чтению нотного текста и повышение уровня интонации, а также восприятие и понимание мелодий. Занятия в хоре позволяют учащимся накопить собственный исполнительский опыт, расширить музыкальный кругозор, пробудить внутренний творческий потенциал, оживить его мышление и тем самым развить сильную мотивацию [9].

Хоровые репетиции в начальной школе обычно начинается с того, что ученики должны петь гаммы и простейшие интервалы. Важно исследовать особенности высоты и тональности звука, чувствовать окраску лада, иметь предварительное представление о интервале, что облегчает позицию голосовых связок.

Пение по партиям.

Раздельное пение — важная часть детского хорового обучения. Во время репетиции учитель должен автономно заниматься с каждой отдельной партией, учитывать тесситурные особенности голоса. На сводных репетициях учащиеся привыкают слышать интонационно иное звучание – так формируются ансамблевые навыки и чистота интонирования. Смешанный хор – это более сложная форма певческого музицирования, но сейчас это обычная практика в китайских школах.

Выбор детского хорового репертуара.

Учебный материал для хоровых занятий отбирается с учётом различных объективных и субъективных факторов. В основе репертуара лежит жанр песни или аранжировки народных мелодий. Детские песни для хорового исполнения обычно выбирают, исходя из возраста учащихся, их музыкальных способностей. Кроме того, имеют значение звуковые характеристики и сложность интонирования произведения [10]. Тексты песен должны быть понятными детям, общий диапазон должен соответствовать их возрастным особенностям, не должен быть слишком широким и большим. Среди других факторов – тематические требования каких-либо фестивалей или конкурсов, памятные даты, юбилеи и т.д. Разные произведения имеют широкий спектр эмоционального выражения, поэтому преподаватель совместно со своими воспитанниками должен анализировать художественное содержание и средства музыкальной выразительности произведения. Выражение лица и внешность учеников должны отражать эти характеристики. Под руководством дирижера и концертмейстера хористы взаимодействуют друг с другом, чтобы лучше выразить эмоции песни и показать прекрасное исполнение.

6. Поддержание мотивации и интереса детей к хоровому пению.

Удовольствие всегда сопровождается интересом, а интерес к обучению — это активная психологическая составляющая мотивации к хоровым занятиям. В этом огромное просветительское значение хорового искусства как самого массового. Хоровые репетиции должны быть всегда ориентированы на личность ребёнка и стимулирование его музыкального восприятия с помощью разнообразных педагогических средств, создавать атмосферу эмпатии к обучению. Хормейстеру необходимо дать почувствовать музыку с точки зрения детей, используя их детский опыт, полный жизненной повседневности. «Обучение в хоровом классе должно характеризоваться широким участием, нелинейностью, творчеством и открытостью, руководствуясь концепцией гуманистического знания» [11, с. 89] - справедливо пишет Го Синь.

Многоплановый подход в хоровом классе должен соответствовать психологическим особенностям детей младшего возраста. Педагоги могут использовать передовые современные педагогические технологии и диверсифицированные методы для развития детского хорового пения. Например, дети могут быть вовлечены в хоровое пение в сочетании с ритмом, музыкальными играми, движениями и другими способами. Так, например, дыхательная и ритмическая гимнастика позволяет детям использовать свое тело для того, чтобы активизировать голосовые мышцы, а музыкальные игры повышают увлекательность репетиций, тем самым повышая мотивацию к пению. Крайне важно сформировать у учащихся хорошую фонетику, устойчивое чувство ритма, способности интонировать и правильного дыхания, которые могут заложить хоровую основу для хоровой подготовки.

Резюмируя, подчеркнём, что детское хоровое пение — процесс, требующий длительных репетиций, нельзя торопить события. Детский голос с его чистотой, искренностью и ярким тембром захватывает и увлекает. Хоровое исполнительство не только обладает высокой художественной ценностью, но и имеет просветительское значение для воспитания у детей чувства творческого сотрудничества и командного духа, является эффективным методом музыкального обучения в начальной школе [12]. Хоровая подготовка направлена на воспитание у школьников энтузиазма и интереса к коллективному исполнительскому творчеству, реализацию гуманистических образовательных принципов и использование разнообразных педагогических средств для стимулирования восприятия музыки детьми.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер Н.А. Современная концепция и методика обучения музыке. Серия «Модернизация общего образования» / Н.А. Бергер. - СПб., 2004. - С.27-29.
2. Корноухов М. Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие : учебное пособие /М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2024. – 80 с.
3. Ли Ю. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков /Ю. Ли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 40. - С. 225-230.
4. У Тяньцю. Сделайте свое пение более прекрасным: конкретный метод обучения / У Тяньцю. – Пекин: Народная музыка, 1999. 207 с. (на китайском языке)
5. Сунь Вэй. Современные прикладные технологии музыкального образования / Сунь Вэй, Пэй Фан, Нин Цзялян. – Шанхай, 2003. - 136 с. (на китайском языке)
6. Цзо Линлин. Развитие музыкальных качеств и навыков: соединение зарубежной системы музыкального образования с реальной ситуацией в Китае / Цзо Линлин. – Пекин, 2004. 132 с. (на китайском языке)

7. Гуо Шензиан. Теория музыкального образования / Гуо Шензиан. -Хунань, 2004. 328 с. (на китайском языке)
8. Гуань Цзяньхуа. Китайское музыкальное образование и мировое музыкальное образование на грани двух веков / Гуань Цзяньхуа. – Наньцзин, 2002. 381с. (на китайском языке)
9. Ван Гоань. От практики до решения: реформа и развитие музыкального образования в школах нашей страны / Ван Гоань. – Гуанчжоу, 2005. 273 с. (на китайском языке)
10. Дай Динчэн. Перспективы музыкального образования / Дай Динчэн. - Шанхай, 2001. 397с. (на китайском языке)
11. Го Синь. Социокультурные эффекты модернизации профессионального образования в Китае: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии : специальность 24.00.01 – теория и история культуры / Го Синь ; [место защиты : Забайкальский государственный университет]. – Чита, 2013. – 150 с.
12. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе. Учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2022. - 64 с.
13. Грибкова О. В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О. В. Грибкова, С. М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123-129. – EDN TZPVFE.
14. Зайцева М. Л. "Чувствознание": когнитивный потенциал синестезии / М. Л. Зайцева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 6(38). – С. 33-39. – EDN NBNNSB.
15. Калимуллина О. А. Смысловые акценты в формировании готовности преподавателей сферы музыкального исполнительства к профессиональному совершенствованию / О. А. Калимуллина, М. К. Брагина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 121-131. – EDN AQVHIE.
16. Корноухов М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании (методологический аспект) : специальность 13.00.08 "Теория и методика профессионального образования" : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Корноухов Михаил Дмитриевич. – Москва, 2011. – 550 с. – EDN QFZXUZ.
17. Уколова Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л. И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.

REFERENCES

1. Berger N.A. Modern concept and methods of teaching music. Series "Modernization of general education" / N.A. Berger. - St. Petersburg, 2004. - P.27-29.
2. Kornoukhov M.D. Russian and Chinese music and pedagogical education in the 21st century: parallels and interaction: a tutorial / M.D. Kornoukhov. - St. Petersburg: Asterion, 2024. - 80 p.
3. Li Yu. Chinese music education in the 20th century and its state at the turn of the 20th-21st centuries / Yu. Li // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. 2017. No. 40. - P. 225-230.
4. Wu Tianqiu. Make your singing more beautiful: a specific teaching method / Wu Tianqiu. – Beijing: Folk Music, 1999. 207 p. (in Chinese)

5. Sun Wei. Modern Applied Technologies of Music Education / Sun Wei, Pei Fang, Ning Jialiang. – Shanghai, 2003. - 136 p. (in Chinese)
6. Zuo Lingling. Developing Musical Qualities and Skills: Connecting Foreign Music Education System with Real Situation in China / Zuo Lingling. – Beijing, 2004. 132 p. (in Chinese)
7. Guo Shenziang. Theory of Music Education / Guo Shenziang. -Hunan, 2004. 328 p. (in Chinese)
8. Guan Jianhua. Chinese Music Education and World Music Education on the Brink of Two Centuries / Guan Jianhua. – Nanjing, 2002. 381 p. (in Chinese)
9. Wang Guoan. From Practice to Solution: Reform and Development of Music Education in Schools of Our Country / Wang Guoan. – Guangzhou, 2005. 273 p. (in Chinese)
10. Dai Dingcheng. Prospects of Music Education / Dai Dingcheng. - Shanghai, 2001. 397 p. (in Chinese)
11. Guo Xin. Sociocultural Effects of Modernization of Professional Education in China: Dissertation for the Degree of Candidate of Cultural Studies: Specialty 24.00.01 – Theory and History of Culture / Guo Xin; [Place of Defense: Transbaikal State University]. – Chita, 2013. – 150 p.
12. Shumilova E.N. Educational Component of Professional Training of a Musician-Teacher at a University. Study Guide / E.N. Shumilova, M.D. Kornoukhov. – St. Petersburg: Asterion, 2022. - 64 p.
13. Gribkova O. V. Formirovanie kul'turnogo krugozora lichnosti sredstvami muzyki / O. V. Gribkova, S. M. Nizamutdinova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – Pp. 123-129. – EDN TZPVFE.
14. Zajceva M. L. "Chuvstvoznanie": kognitivnyj potencial sinestezii / M. L. Zajceva // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2010. – № 6(38). – Pp. 33-39. – EDN NBNNSB.
15. Kalimullina O. A. Smyslovye akcenty v formirovanii gotovnosti prepodavatelej sfery muzykal'nogo ispolnitel'stva k professional'nomu sovershenstvovaniju / O. A. Kalimullina, M. K. Bragina // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 6. – Pp. 121-131. – EDN AQVHIE.
16. Kornouhov M. D. Fenomen ispolnitel'skoj interpretacii v muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii (metodologicheskij aspekt) : special'nost' 13.00.08 "Teorija i metodika professional'nogo obrazovanija" : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora pedagogicheskih nauk / Kornouhov Mihail Dmitrievich. – Moskva, 2011. – 550 p. – EDN QFZXUZ.
17. Ukolova L. I. Vospitanie duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka cherez sintez iskusstv v prostranstve pedagogicheski organizovannoj muzykal'noj sredy / L. I. Ukolova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 3. – Pp. 17-25. – EDN LLBYZB.

Чэнь Синюй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 023054@cdnu.edu.cn

Chen Xinyu
Postgraduate student, Department of Music Education and Training
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Pedagogical University

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ДЕТСКОЙ ПЕСНИ В КИТАЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. В настоящей статье рассмотрен процесс развития песенной музыки для детей в Китае и ее современное состояние. Цель исследования – выявить основные этапы процесса и рассмотреть причины потери интереса современного китайского социума к этому направлению музыкального искусства. Методы исследования – историко-стилевой подход, компаративный, метод контент-анализа сочинений современных китайских композиторов, пишущих вокально-хоровые произведения для детей. Отмечается, что китайская песенная музыка, рассчитанная на исполнение детьми и адресованная им, достигла своего расцвета в 1950–1980-х годах, то есть преимущественно после основания Нового Китая. Однако в настоящее время детская песня, как и музыка, испытывают кризис, так как все меньше композиторов и поэтов обращаются к ним, а целевая аудитория сужается. Требование государственной политики КНР добиваться высокого идейного содержания для детской вокально-хоровой музыки и цензура ее содержания создает существенные проблемы для ее написания. Профессиональные композиторы следуют путем усложнения образно-художественного мира и музыкального языка детских композиций, обусловливая ее исполнения учащимися, имеющими серьезную профессиональную подготовку. Последнее создает благоприятные перспективы для развития всего вокально-хорового искусства современного Китая.

Ключевые слова: детские песни; хоровая музыка; современные китайские композиторы, развитие вокально-хорового искусства в КНР, проблемы создания детских песен.

PROBLEMS OF CHILDREN'S SONG DEVELOPMENT IN CHINA: HISTORY AND MODERNITY

Abstract. This article examines the development of children's song music in China and its current state. The purpose of the study is to identify the main stages of the process and consider the reasons for the loss of interest of modern Chinese society in this direction of musical art. The research methods are a historical and stylistic approach, a comparative approach, and a method of content analysis of works by modern Chinese composers who write vocal and choral works for children. It is noted that Chinese song music designed for performance by children and addressed to them reached its peak in the 1960s–1980s, that is, mainly after the founding of New China. However, at present, children's songs, like music, are experiencing a crisis, as fewer and fewer composers and poets turn to them, and the target audience is narrowing. The requirement of the state policy of the PRC to achieve high ideological content for children's vocal and choral music and censorship of its content creates significant problems for its writing. Professional composers

follow the path of complicating the figurative and artistic world and musical language of children's compositions, stipulating that they be performed by students with serious professional training. The latter creates favorable prospects for the development of all vocal and choral art in modern China.

Keywords: children's songs; choral music; modern Chinese composers, development of vocal and choral art in the PRC, problems of creating children's songs.

Китайская детская музыка – это не только музыка, адресованная детям, но и созданная для исполнения ими. Каждая эпоха рождает свои композиции, в которых отражаются ее особенностями. Как отмечают исследователи в китайских «детских песнях ярко отражены традиционные философские и эстетические ценности, идеология китайского государства. Смысл песни направлен на идейное, нравственное и эстетическое воспитание детей» [1, с. 197]. С течением времени некоторые произведения исчезли из народной памяти, а те, что стали передаваться поколения в поколение стали классикой. В рамках настоящей статьи рассмотрено то, как развивалась песенная музыка для детского исполнения в Китае, а также ее современное состояние и перспективы. Для этого будут определены основные этапы данного процесса, выявлены особенности китайских песен, которые предназначались для детского исполнения, а также изучены причины упадка интереса к этому направлению музыкального искусства.

Обращение к китайской музыкальной культуре не случайно, так как в последние годы со стороны российских исследователей растет интерес к ней. Так, 2010–2020-х годах в свет вышел ряд статей, а также диссертационных работ, в которых русскоязычные авторы фокусируют свое внимание на феномене детской музыки Китая. Речь идет о тех исследователях, которые изучают детскую музыку в педагогическом аспекте, в частности ее воспитательные функции, особенности применения в учебном процессе на разных уровнях образовательной системы [2; 3; 4]. Также есть группа исследований, посвященных выявлению национальной специфики такой музыки [5; 6; 7]. Особый круг изысканий – это те, что связаны с творческой деятельностью отдельных композиторов, занимавшихся сочинением детской музыки, в частности классической [8; 9; 10; 11].

В конце 2018 года в Шанхайском музыкальном издательстве были опубликованы результаты национального ключевого издательского проекта «Столетняя классика китайских детских песен», который был реализован под руководством профессора Ю Цзинбо [12]. В серию из четырех томов вошли почти пять сотен детских песен, которые были созданы, написаны или переведены авторами песен из Китая в период с 1900 по 2015 год. Ю Цзинбо вывел хронологическую последовательность, выделив три периода в развитии песенного искусства для детей в стране:

1) 1900–1948 – время от зарождения детского песенного творчества в Китае до Освободительной войны;

2) 1949–1978 – от основания Китайской Народной Республики до периода завершения Культурной революции;

3) 1979–2010 – с начала реформ и открытости, и до 2010-х года – время выхода КНР из всемирного экономического кризиса.

В особые группы Ю Цзинбо выделяет «школьные музыкальные песни», в том числе опубликованные в учебниках музыки времен образования Китайской Народной Республики, песни времен Антияпонской войны и композиции, написанные в 1950-х и 1960-х годах. К последним традиционно относят самые известные из китайских песен для детей: «Мышонок на подсвечнике», «Самый амбициозный человек», «Прощание», «Песня о продаже газет», «Чтец», «Бросая платок», «Тяну морковку», «Покачаем весла»,

«Ласточка», «Один пенни», «Маленький водитель», «Маленький рожок улитки», «Считая уток», «Обними меня, если любишь» и др.

Детские песни выпускаются в Китае каждый год. Издательство «Народная музыка» издает ежегодный сборник детских песен «Счастливое солнышко», где традиционно размещается более полутора сотен композиций. В стране каждый год проводится конкурс «Китай голосами детей», в котором высокопрофессиональное жюри специально отбирает лучшие образцы вокальной музыки для детей. Однако большая часть песен является переложениями или новыми аранжировками произведений десятилетней и более давности [13, с. 93]. Они до сих пор остаются более популярными и востребованными в отличие от любых других современных композиций. Последние, чаще всего, просто мало известны широкой публике. Это обусловлено тем, что в стране нет площадок, на которых бы позиционировали, представляли и популяризировали песни и музыку для детей.

В Китае в прошлом существовало три основных способа распространения детских песен. Один из них, самый эффективный, – через телешоу. Они вошли в моду в 1990 – нач. 2000-х годов. В те времена многое зависело от телевидения. Самым известным среди таких музыкальных шоу было «Лу Бинхуа», которое шло с 1991 года и заканчивалось гала-концертом Весеннего фестиваля. Второй способ распространения песенных композиций – это песни из детских фильмов. Самые известные – это «Качаем весла» из фильма 1955 года «Цветы Родины», «Ласточка» из фильма 1957 года «Дневник медсестры», «Песня красной звезды» из фильма 1974 года «Сияющая красная звезда». Популярность фильмов быстро превращала удачные композиции в любимые взрослыми и детьми, входя в репертуар последних.

Информацию о новых детских песнях китайская публика в недавнем прошлом получала, в том числе, из музыки для кино. Такова судьба многих хоровых композиций «Песни о четырех временах года» Хэ Лутина, «Песни о продаже газет» Не Эра, песен «Один пенни» Пань Чжэньшэна, «Маленькая девочка, собирающая грибы» Гу Цзяньфэня, «Улитка и иволга» Цзо Хунъюаня, «Трава среди орхидей» Лю Вэньчжэна и др. В предшествующую эпоху композиторы и поэты распространяли свои произведения выпуская альбомы, устраивая концерты. Это во многом способствовало быстрому нахождению своей аудитории. Так, работали Тереза Дэн, Чжо Итин, Чжэнь Ни, Чжу Минъин и др.

В Китае среди композиций, которые исполняют дети, зачастую появляются музыка и тексты, изначально создававшиеся для иных целей. Например, несколько лет назад песня под названием «Куда мы идем, папа?» (музыка Е Шэнтао, стихи У Мэнчжи) стала популярной по всей стране, ее стали петь и взрослые, и дети. Однако она является главной музыкальной темой мюзикла, который изначально был отнюдь не детским. Такие песни, как «Получи мамину несравненную красоту» и «Я также могу отвезти тебя в теплые края», теперь считаются детскими, но первоначально они предназначались для исполнения взрослыми людьми. Песни обладают более сложной структурой мелодии, чем опусы композиторов 50-х годов XX века. После 1980-х годов под влиянием западной культуры многие создатели музыки в Китае начали добавлять в детские песни элементы поп-музыки. При этом зачастую не учитывался диапазон детского певческого голоса и другие технические трудности, из-за чего юным исполнителям бывает трудно их петь. Например, мелодия «Я люблю снежный лотос» требует искусного владения высокими нотами диапазона, а также навыков сольфеджирования ходов на широкие интервалы в быстром темпе с последующим орнаментированием мелодии, что вызывает затруднение у юных исполнителей.

Традиционные детские песни в Китае – это, как правило, все же произведения с легко запоминающимися напевами и краткими текстами. К числу таких следует отнести популярные композиции: «Кролик, пожалуйста, открой дверь», «У меня есть маленький

ослик, на котором я никогда не катаюсь, но однажды я по прихоти поехал на нем на рынок», «Где весна? Где весна? Весна пришла», «Зеленые горы и леса» и пр. Однако изменения в музыкальной индустрии, ее переход в Интернет сделали детские песни менее популярными.

С развитием средств массовой информации у детей появилось больше возможностей для выбора, а также иные потребности. Так, для подростков современная индустрия подготовила эксклюзивную категорию – *Teen Pop* (подростковая поп-музыка), а также ее разновидность, называемую *Bubblegum* Pop (баблгум-поп). К тому же подростки и дети младшего школьного возраста увлечены музыкой в Интернет-пространстве, которая представляет собой короткие «нарезки» из разных композиций. Интерес к современным разновидностям популярной молодежной музыки делает исполнение детских песен непопулярным в среде тинэйджеров. В данных условиях современные композиторы ориентируются в основном на дошкольников и детей младшего школьного возраста.

Современные хормейстеры выходят из создавшегося положения своими силами, создавая хоровые миниатюры с учетом знания возможностей своего детского коллектива, что нередко приносит плоды в виде побед на конкурсах и хоровых фестивалях. Такова деятельность Чжан Чжанби – одной из самых молодых хормейстеров в провинции Гуандун. Она руководит детским хором Ливанского района с 2015 года. В 2016 году хор завоевал золотую медаль на Китайском международном хоровом фестивале; в 2018 году получил золотую медаль на Международном хоровом конкурсе им. И. Брамса в Германии.

Развитие детской хоровой музыки в Китае является одной из важных государственных задач. В 2019 году при поддержке Интернет-платформы новых оригинальных китайских хоровых произведений «Хоровой мир» (Chorus World) и участии Консерватории Южно-Китайского педагогического университета был организован симпозиум, посвященный проблемам дирижирования новыми произведениями, написанными для хора.

В качестве ведущей идеи организаторами симпозиума было выдвинуто положение Генерального секретаря Си Цзиньпина о том, что «литературное и художественное творчество должно основываться на том, что оно уходит корнями в народ, чтобы повысить духовную красоту, культурные коннотации и художественную ценность произведений. Деятели литературы и искусства в новую эпоху должны укреплять свою культурную независимость, понимая контекст современности и прислушиваться к гласу времени» [14]. Организаторы симпозиума отметили, что с расширением знаний постоянно создаются все новые и новые выдающиеся хоровые произведения, отражающие стиль китайской эпохи и традиционную национальную культуру. Они нуждаются в хорошем исполнении. В целях дальнейшего содействия созданию и популяризации новых оригинальных китайских хоровых произведений, хоровые коллективы ориентируются на высокопрофессиональный уровень исполнение и совместно создают новое отражение китайской культуры и современного Китая. На мастер-классах особое внимание уделялось вопросам создания хоровых произведений профессиональными композиторами, их анализа, обработки и аранжировки для конкретных хоровых коллективов. В конференции принимали детские и молодежные хоры. Выступления хоровых коллективов, демонстрирующих свои достижения, проходили в Концертном зале Южно-Китайского педагогического университета и в Концертном зале Синхай, остров Эрша, Гуанчжоу. Результатами государственной политики в области музыкального искусства и образования стала публикация лицензированных сочинений хоровых композиторов на Интернет-платформе «Хоровой мир», показывающей актуальные темы и образы, волнующие современных китайских композиторов.

Среди новых произведений, написанных в 2024 году, представлены сочинения крупной формы для детского хора. Довольно много среди них хоровых сюит. Таковы

сочинения Мао Ханя «Большой Китай» из двух частей; Ван Лэй «Вечное царство», куда входят три части «В парке», «Ночная песня странника», «Предзнаменование невинности». Сюита Ван Лэя «Образы поэзии» (для смешанного хора) включает восемь частей «Пойдем», «Ты все еще рядом со мной», «Гробница Сяо Хун», «Перед дверью», «Дневник», «Далеко», «День в сказке», «Прохожие». Хоровая сюита Пань Синцзыминя «Семь цветов впечатлений» также довольно масштабна и состоит из пяти частей: 1) Красный/Зеленый/Оранжевый; 2) Фиолетовый/Синий; 3) Голубой/Желтый; 4) Трехцветная комбинация: Красный/Зеленый/Синий; 5) Трехцветная комбинация: Красный/Синий/Желтый. Хоровая сюита «2020» Пань Синцзыминя включает три части: «Снег», «Ночь», «Дорога». В сюиту Ся Яньбинь «Китайская карта зодиака» входит две части «Змея» и «Послеполуденная лошадь – Вэйян». Кроме того среди хоровых детских произведений 2024 года представлено множество композиций для детского шестиголосного хора и произведений *a cappello*, что говорит о существенном подъеме требований как к дирижерскому искусству, так и детскому и молодежному исполнительству [15].

Одной из важных проблем, которая была поднята на Симпозиуме в 2019 году, было то, что по замечанию многих хормейстеров и композиторов писать детские песни сложно, так как они должны играть воспитательную роль. В них большое внимание уделяется вопросам содержания. Последнее подвергается жесткой цензуре. Содержание песен также является важным для родителей, которые очень внимательно относятся к тому, что их дети изучают в школе. Потребители и зрители детских песен – это две группы людей: дети как исполнители и как публика, а также родители – в качестве потребителей. Иногда, даже если детям что-то нравится, взрослые могут не принимать произведение, с позиции того, что оно не очень подходит детям с точки зрения их блага и наоборот. Данный факт существенно усложняет работу над созданием песен и музыки к ним, так как необходимо учитывать, как минимум, эти две переменные.

В итоге отметим, что музыка, рассчитанная на исполнение детьми и адресованная им, развивалась преимущественно после основания Нового Китая. С 1950–1980 годы были созданы композиции, которые стали классикой детской песенной музыки. У них была простая мелодия и запоминающиеся тексты, что делало их удобными для исполнения маленькими детьми. Однако в настоящее время детская песня, как и музыка, испытывают кризис, так как все меньше композиторов и поэтов обращаются к этой сложной сфере. Детские песни чаще всего адресуются самым маленьким детям. Ориентация на детей дошкольного и младшего школьного возраста сужает целевую аудиторию, обесценивая значимость таких композиций. В то же время усиливается контроль за идейным содержанием детской музыки, как со стороны родителей, так и государства, которое заинтересовано в качественных композициях. Данный подход подразумевает серьезный отбор сочинений. Современные композиторы идут по пути усложнения содержания, формы и музыкального языка детских композиций, исполнение которых требует качественной профессиональной подготовки учащихся. Последнее создает перспективы для развития жанра детской песни и всего вокально-хорового искусства в Китае в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юй, Пэнхуа. Роль детской песни в художественном пространстве Китая / П. Юй // Герценовские чтения. Художественное образование ребёнка: стратегии будущего: Материалы VII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 05 марта 2021 года. Том 7. Выпуск 1. – Санкт-Петербург: ВВМ, 2021. – С. 197-201.

2. Ни, Ша. Развитие музыкального образования детей Китая: исторический аспект //Личность в культуре и образовании: психологическое сопровождение, развитие, социализация: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2017. – №. 5. – С. 396-399.
3. Александрова, Е. А. Детская музыка китайских композиторов XX века в поликультурной образовательной среде // Герценовские чтения. Художественное образование ребёнка: стратегии будущего: Материалы VII Международной научно-практической конференции 5 марта 2021 года – Санкт-Петербург: ВВМ, 2021. Том 7. Выпуск 1. – С. 175-181.
4. Ли Шимэй. «Детская музыка» в формировании слушательской культуры обучающихся в начальных школах Китая / Ш. Ли, Н. Г. Тагильцева // Педагогическое образование в России. – 2024. – № 1. – С. 65-69.
5. Цзоу, Ся. Детская песня в китайской музыкальной культуре: типология жанра //Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. – 2013. – №. 1. – С. 73-78.
6. Ли, Муси. Песни китайских композиторов для детей в контексте истории нации // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – 2020. – С. 188-194.
7. Ли, Санцюань. Классические детские песни, незабываемое детство. День защиты детей, о котором вы могли не знать. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz (дата обращения 17.02.2025)
8. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: дис. …канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. – 237 с.
9. Сюй, Иньчэнь. Ли Цзиньхуэй и его роль в становлении детской оперы в Китае / И. Сюй // Россия – Япония – КНР – Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: Сборник материалов Международной конференции 25–26 сентября 2020 года. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2020. – С. 110-114.
10. Сюй, Иньчэнь. У истоков современной китайской оперы «гэцзюй»: Ли Цзиньхуэй и его детские оперы // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – №. 1. – С. 92-99.
11. Сюй, Иньчэнь. Жанр детской оперы в творчестве Ли Цзиньхуэя // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – №. 2. – С. 126-133.
12. Ю, Цзинбо. Столетняя классика китайских детских песен. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2018. Т 4. URL: https://mp.weixin.qq.com/s? (дата обращения 25.02.2025).
13. Пань, Хунюй. Детские циклы китайских композиторов XX века // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 3. – С. 92-99.
14. Симпозиум по китайским оригинальным хоровым новым произведениям: информационное письмо. URL: http://www.choirchina.cn/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=110&cid=7 (дата обращения 25.02.2025).
15. Лицензированные оригинальные китайские хоры. URL: http://www.choirchina.cn/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=109&cid=5 (дата обращения 27.02.2025).

REFERENCES

1. Yuj, Pe`nxua. Rol` detskoj pesni v xudozhestvennom prostranstve Kitaya / P. Yuj // Gercenovskie chteniya. Xudozhestvennoe obrazovanie rebyonka: strategii budushhego:

Materialy` VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Sankt-Peterburg, 05 marta 2021 goda. Tom 7. Vy`pusk 1. – Sankt-Peterburg: VVM, 2021. – Pp. 197-201.
2. Ni, Sha. Razvitie muzy`kal`nogo obrazovaniya detej Kitaya: istoricheskij aspekt //Lichnost` v kul`ture i obrazovanii: psixologicheskoe soprovozhdenie, razvitie, socializaciya: materialy` Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Rostov-na-Donu: Yuzhny`j federal`ny`j universitet, 2017. – №. 5. – Pp. 396-399.
3. Aleksandrova, E. A. Detskaya muzy`ka kitajskix kompozitorov XX veka v polikul`turnoj obrazovatel`noj srede // Gercenovskie chteniya. Xudozhestvennoe obrazovanie rebyonka: strategii budushhego: Materialy` VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii 5 marta 2021 goda – Sankt-Peterburg: VVM, 2021. Tom 7. Vy`pusk 1. – Pp. 175-181.
4. Li Shime`j. «Detskaya muzy`ka» v formirovanii slushatel`skoj kul`tury` obuchayushhixsya v nachal`ny`x shkolax Kitaya / Sh. Li, N. G. Tagil`ceva // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. – 2024. – № 1. – Pp. 65-69.
5. Czzou, Sya. Detskaya pesnya v kitajskoj muzy`kal`noj kul`ture: tipologiya zhanra //Vesnik Belaruskaga dzyarzhaўnaga universite`ta kul`tury` i mastacztvaў. – 2013. – №. 1. – Pp. 73-78.
6. Li, Musi. Pesni kitajskix kompozitorov dlya detej v kontekste istorii nacii // Muzy`kal`naya kul`tura glazami molody`x ucheny`x. – 2020. – Pp. 188-194.
7. Li, Sanczyuan`. Klassicheskie detskie pesni, nezaby`vaemoe detstvo. Den` zashhity` detej, o kotorom vy` mogli ne znat`. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz (data obrashheniya 17.02.2025).
8. Daj, Yuj. E`lementy` tradicionnoj kul`tury` v Novoj kitajskoj muzy`ke «perioda otkry`tosti»: dis. …kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2017. – 237 p.
9. Syuj, In`che`n`. Li Czzin`xue`j i ego rol` v stanovlenii detskoj opery` v Kitae / I. Syuj // Rossiya – Yaponiya – KNR – Respublika Koreya: istoriya, teoriya, praktika i sovremenny`e perspektivy` kul`turnogo sotrudnichestva: Sbornik materialov Mezhdunarodnoj konferencii 25–26 sentyabrya 2020 goda. – Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2020. – Pp. 110-114.
10. Syuj, In`che`n`. U istokov sovremennoj kitajskoj opery` «ge`czzyuj»: Li Czzin`xue`j i ego detskie opery` // Vestnik muzy`kal`noj nauki. – 2021. – T. 9. – №. 1. – Pp. 92-99.
11. Syuj, In`che`n`. Zhanr detskoj opery` v tvorchestve Li Czzin`xue`ya // Problemy` muzy`kal`noj nauki. – 2023. – №. 2. – Pp. 126-133.
12. Yu, Czzinbo. Stoletnyaya klassika kitajskix detskix pesen. Shanxaj: Shanxajskoe muzy`kal`noe izdatel`stvo, 2018. T 4. URL: https://mp.weixin.qq.com/s? (data obrashheniya 25.02.2025).
13. Pan`, Xunyuj. Detskie cikly` kitajskix kompozitorov XX veka // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 3. – Pp. 92-99.
14. Simpozium po kitajskim original`ny`m xorovy`m novy`m proizvedeniyam: informacionnoe pis`mo. URL: http://www.choirchina.cn/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=110&cid=7 (data obrashheniya 25.02.2025).
15. Licenzirovanny`e original`ny`e kitajskie xory`. URL: http://www.choirchina.cn/index.php?g=portal&m=article&a=index&id=109&cid=5 (data obrashheniya 27.02.2025).

Кислова Оксана Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: o.kislova@inbox.ru
Кузьмишина Анастасия Михайловна
старший преподаватель
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: foxi-16@mail.ru
Шиловская Наталья Станиславовна
кандидат философских наук, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: shilovskaya-nata@mail.ru
Казанцева Галина Алексеевна
кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: kazantsga@yandex.ru

Kislova Oksana N.
candidate of art history, associate professor
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Kuzmishina Anastasia M.
senior lecturer
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Shilovskaya Natalia S.
candidate of philosophical sciences, associate professor
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Kazantseva Galina A.
candidate of pedagogical sciences, associate professor
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ДЕТСКОЙ СРЕДЕ НА ПРИМЕРЕ НИЖЕГОРОДСКОГО РЕГИОНА

Аннотация. В статье рассматриваются и обсуждаются проблемы сохранения инструментальной традиции в Нижегородской области, в частности способы изготовления детских свистулек и передачи игры на народных инструментах подрастающему поколению. В ней отражен практический опыт педагогов-музыкантов и педагогов декоративно-прикладного искусства, работающих в системе высшего и дополнительного образования. Представлены инструменты, бытующие в регионе, характерные календарным обрядам и праздникам. В заключении сформулирован вывод о том, что инструментальная традиция сохраняется в детской среде благодаря системе дошкольного и дополнительного образования. Предложенный нами прием сохранения и популяризации традиционного

исполнительства на глиняных свистульках является востребованным и действенным. Дети вовлечены не только в процесс игры, но и изготовления инструмента. Особо ценно, что ребята играют именно на нижегородской игрушке, популяризируя ее в детской среде.

Ключевые слова: инструментальная традиция, детские народные инструменты, глиняная свистулька, жанры фольклора, региональная культура.

THE PROBLEM OF PRESERVING INSTRUMENTAL TRADITION IN A CHILDREN'S ENVIRONMENT ON THE EXAMPLE OF THE NIZHNY NOVGOROD REGION

Annotation. The article examines and discusses the problems of preserving the instrumental tradition in the Nizhny Novgorod region, in particular, the ways of making children's whistles and transferring playing on folk instruments to the younger generation. It reflects the practical experience of music teachers and teachers of decorative and applied arts working in the system of higher and additional education. The instruments used in the region, characteristic of calendar rituals and holidays, are presented. In conclusion, the conclusion is formulated that the instrumental tradition is preserved in the children's environment thanks to the system of preschool and additional education.Our proposed method of preserving and popularizing traditional performance on clay whistles is in demand and effective. Children are involved not only in the process of playing, but also in making tools. It is especially valuable that the children play on the Nizhny Novgorod toy, popularizing it among children.

Keywords: instrumental tradition, children's folk instruments, clay whistle, folklore genres, regional culture.

Введение в проблему.

Инструментальная культура народов Нижегородской области Поволжья на протяжении многих веков является неотъемлемой частью религиозных, обрядовых и культурных традиций. Использование народных инструментов в песенном и танцевальном искусстве является не только способом передачи наследия предков, но и важным аспектом духовной жизни и быта народа. Однако, сохранение инструментальной традиции в детской среде представляет сегодня большую проблему. В данной статье мы рассмотрим вопросы сохранения народных инструментов и их роли в культурном развитии Нижегородского региона.

Музыкальные традиции Поволжья начали зарождаться ещё в 5-6 веке до н.э. Это были простые наигрыши. Постепенно заселяя всю территорию земель Поволжья, народ развивался, изобретал новые музыкальные инструменты и техники игры на них. Самыми первыми примитивными музыкальными инструментами, были дудка и рожок. Они просты в своём изготовлении и способе игры на них. Затем появились жалейка, рог и свирель – более сложные в своём исполнении и с новым звучанием. Позднее – волынка, гудок, балалайка, ложки и гусли. В отличие от рожка в изготовление дудки, жалейки, свирели, балалайки, волынки и т.д. требовалось особое мастерство. Если рожок можно было сделать, просто свернув кору дерева, с чем справился бы даже ребёнок, то для изготовления балалайки уже требовался специалист.

Цель данного исследования - выявить возможные способы сохранения исполнительства на традиционных музыкальных инструментах детьми на современном этапе развития общества.

Задачи исследования:

1. Изучить материалы по истории становления инструментальной традиции в Нижегородском регионе.

2. Выявить и представить уникальность конструкции и образов глиняной свистульки регионов Поволжья на примере Жбанниковской игрушки.

3. Определить способы сохранения инструментальной традиции в детской среде на примере детских народно-певческих коллективов Нижегородского региона.

Степень изученности проблемы

В области детского фольклора были изучены работы: П.А. Бессонова, Г.С. Виноградова, О.И. Капицы, М.Н. Мельникова, Г.М. Науменко, В.М. Щурова, в которых находит отражение использование традиционных инструментов в быту, в календарной и семейной обрядовости.

По нижегородскому фольклору рассмотрены труды: Н.Д. Бордюг, Т.В. Гусаровой, К.Е. Кореповой, Т.Л. Татариновой, А.В. Харлова. Наиболее полно региональное инструментальное исполнительство представлено в работе Харлова [14], в которой он указывает, что: «одна из характерных сфер фольклора Нижегородского края – инструментальная пастушья традиция [14, с.5].

По народно-художественному творчеству, в частности изготовления глиняных свистулек: Г.М. Блинова, В.А. Гуляева, Н.В. Квач, Д.В. Прокопьева.

Практическая значимость состоит в возможности включения материалов исследования в лекционные материалы и практику преподавания музыкальной педагогики, декоративно-прикладного искусства, народного творчества и фольклорных традиций в системе дополнительного образования в области различных видов искусств, в исследовательскую деятельность студентов профиля «Этномузыкология», «Инструментальное исполнительство», «Дизайн и ДПИ», «Стилизация и декорирование интерьеров».

Обсуждение и результаты

В данной работе нужно сказать и о принадлежности музыкальных инструментов к народному календарю по месту их использования: лес, поле, дом, улица. Инструменты существовали не только у людей рабочих профессий, таких как пастухи и охотники. Цельную картину применения музыкальных инструментов составляли: религия, ритуалы, праздники, обряды и народное творчество.

Основными направлениями инструментального творчества региона были: пастушеские наигрыши на духовых и барабанке, ансамблевая игра разными составами, сопровождающая хороводы и пляски. Барабанки в современном дошкольном воспитании довольно часто используют как ударный инструмент для развития ритмического слуха. В дополнительном образовании в сопровождении программ фольклорных коллективов. Записей или фотографий игры на барабанке детьми не обнаружено, зафиксированы только наигрыши взрослых пастухов.

Рисунок 1 Пастух играет на барабанке

Дети, которые проживали на территории Поволжья, ещё с раннего детства знакомились с простейшими музыкальными инструментами. Это были погремушки,

которыми с рождения мамы успокаивали своих малышей. Они являются одними из самых древних игрушек в мире, их относят предположительно к 8 тысячелетию до н. э. и используют их до сих пор. Самые первые были сделаны из сушеных фруктов, которые содержали внутри семена и звучали при встряхивании как колокольчики, затем их начали делать из коры деревьев, кору дерева переплетали, а внутри были семена растений, которые туда засыпали, чтобы при потрясывании игрушки издавали звук. Одним из простейших инструментов также являются всевозможные свистульки из глины, дерева, стеблей растений. Когда дети взрослели им поручали не сложную работу, например, пасти овец. Во время выпаса животных, дети, чтобы занять время, играли на рожках. Пастуший рожок делали из коры деревьев. Разновидностью рожка является могез – в буквальном смысле переводится, как рог. Его изготавливали из коровьего рога. Играли на нем пастухи при выгоне и загоне скота. Различные виды рожков существовали и в детской пастушьей традиции.

Рисунок 2 Пастушок играет на рожке

Одним из самых известных и распространённых музыкальных инструментов не только Поволжья, но и всей Руси являются ложки. Техника игры на ложках легко дается детям даже дошкольного возраста, и они довольно быстро осваивают приемы и способы игры на них. Взрослея, дети обучались играть на более сложных инструментах. К примеру, таких как балалайка. Они перенимали от взрослых частушечные наигрыши: «Русского», «Барыню», «Рекрутские» и др., а также различные кадрильные танцевальные. Дети, играющие на музыкальных инструментах, выступали на разных традиционных праздниках, принимали участие в обрядах. Инструментальная музыка сопровождала детей вплоть до периода перехода во взрослую жизнь. А там уже свои инструменты, более сложные в изготовлении и технике игры на них.

В системе дошкольного воспитания одной из форм приобщения малышей к музыке является шумовой оркестр. Маленькие исполнители с большим удовольствием играют на барабанах, ложках, трещотках, глиняных и деревянных свистульках. Изготавливать шумовые инструменты несложно, поэтому в этот процесс вовлекаются и родители, и дети. Перкуссии можно сделать из пустых жестяных банок из-под лимонада, наполнив их различными крупами: гречкой, пшеном, рисом и др. Каждая крупа имеет свой звук при игре. С их помощью у детей развивается чувство ритма и вырабатывается художественно-образное мышление. Глиняные свистульки дети изготавливают в старшей и подготовительной к школе группе под руководством воспитателя, а потом с удовольствием играют на них. Звукоизобразительный эффект присутствует почти у всех детских шумовых инструментов. Любому ребенку можно подобрать инструмент, на котором он будет с удовольствием играть. Как показывает практика, чаще всего их привлекают трещотки, барабаны, свистки.

Игра в детском шумовом оркестре доставляет детям эмоциональное удовлетворение, а также учит общаться маленьких исполнителей и слушателей.

Проблема сохранения инструментальной традиции в обществе является проблемой значительного характера, а сохранение народной музыкальной культуры в детской среде более значимой. В 2022 г. в год «сохранения нематериального культурного наследия» наметился всплеск интереса к народному инструментальному исполнительству. Проводилось много детских фестивалей и конкурсов среди исполнителей игры на традиционных инструментах.

Помимо функции музыкального инструмента глиняные свистульки и дудочки использовали как средство привлечения внимания на ярмарках, так продавцы пытались заинтересовать больше прохожих своим товаром. С развитием Нижегородской ярмарки мастеров и умельцев становилось больше, поэтому каждый старался привнести уникальность и отличительные черты в собственные работы путем разнообразия форм и техник декорирования изделий. Особенно следует отметить уникальность конструкции и образов глиняной свистульки регионов Поволжья. Жбанниковская глиняная игрушка появилась в деревне Жбанниково Городецкого района Нижегородской области, и далее распространилась по близлежащим территориям. Точное время возникновения определить не удалось, поэтому археологи относят ее появление к XIII веку.

Архаичные формы свистулек представлены стилизованными образами птиц и животных, обитавших на данной территории, реже встречаются мифологические существа – птица Сирин, алконост, полукони-полулюди –полканы. Наличие трех опор создает общую форму пирамиды, а также отсылает к образу рога изобилия, поэтому свистулька считалась еще и оберегом, привлекающим богатство и изобилие в дом. Форма туловища животных одинакова для всех образов, и является непосредственно основой музыкального инструмента, где располагались отверстия для выхода воздуха, а также дополнительные лады, различия формировались, за счет характерных рельефных элементов, рога, уши, форма головы, крылья и тд.

Секреты промысла передавались из поколения в поколение, поэтому в музеях часто встречаются работы одной семьи мастеров. Уже с ранних лет ребенок знакомился с культурой и традицией своего региона, обучался промыслу и совершенствовал его, особенно соревновательным моментом является звук – свист, который создается мастер. Наличие дополнительных отверстий – ладов, их размер и расположение оказывали существенное влияние на качество и разнообразие звучания, позволяя мастеру играть более сложные мелодии. Таким образом на ранних жизненных этапах развивались творческие способности и происходило осознание собственной идентичности.

Дудки. Олень. 1930 г.
Сироткин С.Г.

Утка. 1970 г.
Щеголев Ф.Т.

Конь. Петушок. 1933 г.
Потатуев Л.Т.

Технология изготовления жбанниковской глиняной игрушки практически не претерпела изменений, однако, следует отметить появление большего количества рельефных элементов, таких как крылья, всадники, и нетипичных персонажей – драконы и тд., заимствованных из других промыслов, например, из городецкой домовой резьбы. Большие изменения затронули технологию декорирования игрушки, так как изначально она

являлась не основным изделием производства, а была дополнением к гончарным. Либо совместным ставился обжиг. Поэтому встречаются работы, покрытые глазурью или полученные в результате чернения, как на представленных ниже рисунках.

Всадник. 1985 г.
Сироткин В.С.

Птицы – сирины.
Тимофеева П.С.

Лебедь. 1930 г.
Потатуев Л.Т.

Распространенным и узнаваемым стал образ с однотонной фоновой окраской и узором в виде тычков (выполняли штампом из дождевых грибов, пальцем, сухой кистью, поролоном, тканью) рядами по периметру фигуры, которые называли «тропочки-дорожки», используя другие цвета. Цветовая гамма подбиралась не случайно, каждый цвет имел особое значение: белый – жизнь, красный – солнце, тепло и любовь, желтый– цвет хлеба, синий – неба, черный– плодородия. Для декорирования применяли эмалевую краску, после изделие покрывали масляным лаком. С начала 1950 г. начали активно использовать алюминиевую краску, чтобы подчеркнуть внимание к элементам гривы, рогам, уздечек и тд.

Нижегородский регион богат различными промыслами, поэтому в более поздних работах часто встречается сочетание нескольких традиционных мотивов, например, использование элементов городецкой и хохломской росписи по дереву при декорировании жбанниковской игрушки-свистульки.

Дракон. Конь.

Конь. Петушок.
Веселов С.П.

Композиция «букет», состоящая из городецких розанов и капелек, органично располагается на туловище и крыльях животных, а хохломская «травка» появляется на груди у коней и петушков.

В настоящее время мастера стараются привнести больше авторства в традиционный промысел, однако, становится вопрос сохранения уникальности нематериального культурного наследия, теряется уникальность и идентичность традиции промысла, поэтому следует обращать большее внимание при выборе материала преподавателями для освещения тем, связанных с конкретным видом промысла.

Для сохранения и популяризации игры на свистульках преподавателями Мининского университета Кисловой О.Н., Кузьмишиной А.М., Сизовой О.А. на постоянной основе организованы интенсивы «Фольклорные традиции Нижегородского региона; декоративно-прикладное и народное музыкальное творчество». Интенсивы включают в себя серию мастер-классов по:

- изготовлению музыкальных духовых инструментов и их декорированию;
- знакомству и обучению играм Нижегородского Поволжья, приемам фольклорного звукоизвлечения (голошению, гуканью);
- способам и приемам игры на традиционных музыкальных инструментах.

На мастер-классы приходят дети-участники народно-певческих коллективов города и области. Они изготавливают глиняные свистульки с различным количеством ладов, что позволяет расширить мелодический рисунок, исполняемый на инструменте. Затем, выполненные своими руками инструменты обжигают, декорируют и используют в работе фольклорных ансамблей. Чаще всего свистульки применяют в обрядовом и игровом фольклоре, например, в весенних закличках.

Заключение

На основании вышеизложенного приходим к выводу, что инструментальная традиция сохраняется в детской среде благодаря системам дошкольного воспитания и дополнительного образования. Дети вовлекаются в экспериментальную деятельность, приобщаются к народной культуре, ее традициям и обрядам. Учатся играть на народных музыкальных инструментах.

Предложенный нами прием сохранения и популяризации традиционного исполнительства на глиняных свистульках является востребованным и действенным. Дети вовлечены не только в процесс игры, но и изготовления инструмента. Коллекция свистулек каждого участника ансамбля пополняется дважды в год и используется при сценическом воплощении музыкального фольклора. Особо ценно, что ребята играют именно на нижегородской игрушке, популяризируя ее в детской среде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бессонов, П. А. Детские песни / П. А. Бессонов. – Москва : Тип. Бахметева, 1868.– 253 с.
2. Блинов, Г. М. Чудо - кони, чудо - птицы: рассказы о русской народной игрушке. – М.: Детская литература, 1977. – 190 с.
3. Бордюг, Н. Д. Детский музыкальный фольклор Нижегородской области в праздниках и обрядах / Н. Д. Бордюг. – Н. Новгород : Нижегород. обл. тип., 1993. – 81 с.
4. Виноградов, Г. С. Детский народный календарь / Г. С. Виноградов. – Иркутск : Этнологическая секция Восточно-Сибирского отдела Русского Географического Общества, 1924. – 36 с.
5. Гуляев, В. А. Жбанниковские игрушки // Декоративное искусство СССР. 1968. № 5. С. 40–41.
6. Капица, О. И. Детский фольклор : песни, потешки, дразнилки, сказки, игры / О. И. Капица. – Л. : Прибой, 1928. – 224 с.
7. Квач, Н. В. Нижегородская игрушка / Наталья Квач, Сергей Квач. — Нижний Новгород : Литера, 2010. — 200 с. ISBN 978-5-900915-86-9.
8. Кислова, О. Н. Фольклорный театр и режиссура народной песни : учебно-методическое пособие для средних специальных учебных заведений культуры и искусства / О. Н. Кислова. – Москва-Берлин : Директ-Медиа, 2020. – 136 с. – ISBN 978-5-4499-0750-9. – EDN HIZIFJ.
9. Кислова, О. Н. Русский детский музыкальный фольклор второй половины XIX века в историческом, теоретическом и педагогическом аспектах / О. Н. Кислова // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9. – № 3. – С. 139-158. – DOI 10.31862/2309-1428-2021-9-3-139-158. – EDN WNHWHL.
10. Народное музыкальное творчество. Хрестоматия со звуковым приложением / отв. ред. О. А. Пашина. – СПб. : Композитор. Санкт- Петербург, 2012. – 336 с.

11. Науменко, Г. М. Детский музыкальный фольклор. Ч. I. / Г. М. Науменко. – М. : Композитор, 1999. – 552 с.
12. Нижегородский детский фольклор : пособие для работников детских дошкольных учреждений / сост. К. Е. Корепова, отв. за вып. Т. В. Гусарова. Н. Новгород : ОНМЦ, 1993. – 64 с.
13. Прокопьев, Д. В. Художественные промыслы Горьковской области. – Горький: Горьковское областное изд-во, 1939. - 228 с.
14. Харлов, А. В. Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX-XXI вв. : дис. канд. … искусствоведения / А. В. Харлов. – Н. Новгород, 2020. – 229 с.
15. Щуров, В. М. Вопросы музыкальной фольклористики. Избранные статьи / В. М. Щуров. – М. : Современная музыка, 2019. – 310 с.
16. Щуров, В. М. Жанры русского музыкального фольклора : учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах / В. М. Щуров. – М. : Музыка, 2007. – 656 с.

REFERENCES

1. Bessonov, P. A. Detskie pesni [Children's songs]/ P. A. Bessonov. – Moskva : Tip. Bahmeteva, 1868.– 253 p.
2. Blinov, G. M. Chudo - koni, chudo - pticy: rasskazy o russkoj narodnoj igrushke [Miracle - horses, miracle - birds: stories about Russian folk toys]. – M.: Detskaja literatura, 1977. – 190 p.
3. Bordjug, N. D. Detskij muzykal'nyj fol'klor Nizhegorodskoj oblasti v prazdnikah i obrjadah [Children's musical folklore of the Nizhny Novgorod region in holidays and rituals]/ N. D. Bordjug. – N. Novgorod : Nizhegorod. obl. tip., 1993. – 81 p.
4. Vinogradov, G. S. Detskij narodnyj kalendar' [Children's folk calendar]/ G. S. Vinogradov. – Irkutsk : Jetnologicheskaja sekcija Vostochno-Sibirskogo otdela Russkogo Geograficheskogo Obshhestva, 1924. – 36 p.
5. Guljaev, V. A. Zhbannikovskie igrushki // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1968. № 5. Pp. 40–41.
6. Kapica, O. I. Detskij fol'klor : pesni, poteshki, draznilki, skazki, igry [Children's folklore: songs, nursery rhymes, teasers, fairy tales, games]/ O. I. Kapica. – L. : Priboj, 1928. – 224 p.
7. Kvach, N. V. Nizhegorodskaja igrushka [Nizhny Novgorod toy]/ Natal'ja Kvach, Sergej Kvach. — Nizhnij Novgorod : Litera, 2010. — 200 p. ISBN 978-5-900915-86-
8. Kislova, O. N. Fol'klornyj teatr i rezhissura narodnoj pesni [Folklore theater and directing of folk songs]: uchebno-metodicheskoe posobie dlja srednih special'nyh uchebnyh zavedenij kul'tury i iskusstva / O. N. Kislova. – Moskva-Berlin : Direkt-Media, 2020. – 136 p. – ISBN 978-5-4499-0750-9. – EDN HIZIFJ.
9. Kislova, O. N. Russkij detskij muzykal'nyj fol'klor vtoroj poloviny XIX veka v istoricheskom, teoreticheskom i pedagogicheskom aspektah / O. N. Kislova // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – T. 9. – № 3. – Pp. 139-158. – DOI 10.31862/2309-1428-2021-9-3-139-158. – EDN WNHWHL.
10. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo [Folk musical creativity]. Hrestomatija so zvukovym prilozheniem / otv. red. O. A. Pashina. – SPb. : Kompozitor. Sankt- Peterburg, 2012. – 336 p.
11. Naumenko, G. M. Detskij muzykal'nyj fol'klor [Children's musical folklore]. Ch. I. / G. M. Naumenko. – M. : Kompozitor, 1999. – 552 p.

12. Nizhegorodskij detskij fol'klor [Nizhny Novgorod children's folklore]: posobie dlja rabotnikov detskih doshkol'nyh uchrezhdenij / sost. K. E. Korepova, otv. za vyp. T. V. Gusarova. N. Novgorod : ONMC, 1993. – 64 p.
13. Prokop'ev, D. V. Hudozhestvennye promysly Gor'kovskoj oblasti [Arts and crafts of the Gorky region]. – Gor'kij: Gor'kovskoe oblastnoe izd-vo, 1939. - 228 p.
14. Harlov, A. V. Tradicionnaja muzykal'naja kul'tura Nizhegorodskoj oblasti na rubezhe HH-HHI vv. : dis. kand. … iskusstvovedenija / A. V. Harlov. – N. Novgorod, 2020. – 229 p.
15. Shhurov, V. M. Voprosy muzykal'noj fol'kloristiki [Questions of musical folkloristics]. Izbrannye stat'i / V. M. Shhurov. – M. : Sovremennaja muzyka, 2019. – 310 p.
16. Shhurov, V. M. Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora [Genres of Russian musical folklore]: ucheb. posobie. V 2 ch. Ch. 2: Narodnye pesni i instrumental'naja muzyka v obrazcah / V. M. Shhurov. – M. : Muzyka, 2007. – 656 p.

Чжан Ханьвэнь
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: shiyihuangfu@gmail.com

Zhang Hanwen
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ПО ФОРМИРОВАНИЮ НАВЫКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Аннотация. Статья посвящена исследованию процесса формирования навыков исполнительского анализа в классе фортепиано в историческом контексте. Рассматриваются основные этапы развития педагогических и научных подходов к исполнительскому анализу, начиная с XIX века и до наших дней. Анализируются труды отечественных и зарубежных исследователей, их вклад в методологию музыкального образования. Особое внимание уделяется современным тенденциям и инновационным методам преподавания, включая использование цифровых технологий и мультимедийных ресурсов. Обоснована значимость исполнительского анализа в процессе обучения пианистов, его роль в развитии художественного мышления и интерпретационных навыков. В статье также рассматриваются перспективные направления дальнейших исследований в данной области.

Ключевые слова**:** исполнительский анализ, фортепианное обучение, музыкальная педагогика, интерпретация, аналитическое мышление, художественное восприятие, методология, цифровые технологии, музыкальный анализ, педагогические подходы.

HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF RESEARCH ON THE FORMATION OF PERFORMANCE ANALYSIS SKILLS IN PIANO CLASS

Abstract. The article is devoted to the study of the process of developing performance analysis skills in the piano classroom in a historical context. The main stages of development of pedagogical and scientific approaches to performance analysis, starting from the 19th century to the present day, are considered. The works of domestic and foreign researchers and their contribution to the methodology of music education are analyzed. Particular attention is paid to modern trends and innovative teaching methods, including the use of digital technologies and multimedia resources. The importance of performance analysis in the process of teaching pianists, its role in the development of artistic thinking and interpretation skills are substantiated. The article also discusses promising areas for further research in this area.

Keywords: performance analysis, piano training, music pedagogy, interpretation, analytical thinking, artistic perception, methodology, digital technologies, music analysis, pedagogical approaches.

Рассматривая предысторию понятия «исполнительский анализ», мы можем видеть, что он является (и всегда был) важнейшим компонентом профессиональной подготовки пианистов, позволяя им не только глубже понимать музыкальное произведение, но и формировать собственную интерпретацию, основанную на осмысленном подходе. В

музыкальной педагогике данный аспект играет ключевую роль, поскольку аналитическое осмысление музыкального текста способствует развитию технического мастерства, художественного мышления и индивидуального исполнительского стиля. Поэтому, исторически формирование методологии исполнительского анализа проходило в несколько этапов, начиная с традиционных подходов XIX века, основанных на интерпретационных традициях выдающихся пианистов-педагогов, и заканчивая современными исследованиями, включающими цифровые технологии и мультимедийные средства обучения. В разные периоды музыкальной истории исследователи и педагоги предлагали различные методы анализа, что способствовало постепенному формированию научной базы для обучения исполнительскому анализу.

При том, что он является важным элементом подготовки музыканта-исполнителя в профессиональной деятельности, исполнительский анализ позволяет осознанно интерпретировать музыкальное произведение, опираясь на структурное, стилистическое и художественное осмысление текста. В классической музыкальной педагогике исполнительский анализ рассматривается как многоуровневый процесс, включающий изучение формы, гармонии, ритма, динамики, артикуляции и фактуры произведения. В отличие от теоретического музыкального анализа, который направлен на изучение формальных закономерностей произведения, исполнительский анализ ориентирован на практическое применение знаний в процессе исполнения и интерпретации [4]. В данном контексте, формирование навыков исполнительского анализа тесно связано с развитием аналитического слуха и художественного мышления. Музыкант, способный к детальному анализу, осознанно выстраивает свою интерпретацию, учитывая исторический контекст, стилевые особенности композитора, принципы музыкальной драматургии. Одним из важных аспектов исполнительского анализа является изучение выразительных средств, которые применяет композитор, включая динамические оттенки, тембровые характеристики, артикуляцию, а также способы взаимодействия музыкальных линий [1].

Исполнительский анализ опирается на несколько методологических подходов, среди которых можно выделить структурный, стилевой и интерпретационный анализ. Структурный анализ направлен на выявление формальных элементов произведения, включая его форму, интонационно-мотивную организацию, тональный план. Стилевой анализ связан с изучением характерных особенностей языка композитора и его эпохи, что помогает исполнителю глубже понять заложенные в произведении смысловые и художественные идеи. Интерпретационный анализ объединяет различные аспекты исполнительского анализа, помогая пианисту выработать индивидуальное прочтение произведения с учетом его художественных особенностей [5].

Значимость исполнительского анализа подтверждается его тесной связью с *исполнительской традицией*. В истории фортепианного искусства известны примеры великих пианистов, чьи интерпретации стали эталонными благодаря глубокой аналитической работе. Так, традиции исполнения Ф.Шопена, заложенные А.Г. Рубинштейном, В.С. Горовицем, С.Т. Рихтером, свидетельствуют о необходимости сочетания аналитического и интуитивного подходов к музыкальной интерпретации [9; 2]. Именно взаимодействие теоретического анализа и исполнительской интуиции позволяет достичь наиболее осмысленного и выразительного звучания музыкального произведения. Важную роль в исполнительском анализе играет педагог, который помогает ученику не только овладеть техническими навыками, но и развить способность к самостоятельному осмыслению музыкального текста. В методиках фортепианного обучения существует ряд стратегий, направленных на развитие исполнительского анализа. Среди них – метод сравнения различных интерпретаций, слушание записей выдающихся музыкантов,

изучение авторских редакций, работа с рукописями и анализ критических статей о произведении [8].

Рассмотрев предысторию понятия «исполнительский анализ», обратимся к собственно истории развития исследований в данной области музыкальной педагогики.

Развитие исследований в области исполнительского анализа в классе фортепиано неразрывно связано с эволюцией музыкальной педагогики и изменением представлений об интерпретации музыкального произведения. В разные исторические периоды взгляды на роль исполнительского анализа варьировались от интуитивного восприятия текста до глубокой структурной работы над интерпретацией. Формирование данной дисциплины происходило постепенно, начиная с XIX века, когда усилился интерес к осмысленному подходу к музыкальному исполнению, продолжалось в XX и в начале XXI века, когда музыкально-аналитические методы стали активно интегрироваться в процесс обучения пианистов.

Итак, в XIX веке исполнение музыкальных произведений носило преимущественно интуитивный характер, и преподаватели фортепиано передавали своим ученикам интерпретационные традиции устно. Система исполнительского анализа как самостоятельная дисциплина еще не существовала, однако многие выдающиеся педагоги уделяли внимание вопросам осмысления музыкального текста. Среди них можно выделить представителей русской, немецкой и французской фортепианных школ. Так, немецкий пианист и педагог Карл Черни в своих методических трудах уделял внимание технической подготовке, но вместе с тем рассматривал вопрос музыкального понимания текста как важную составляющую исполнительского мастерства [4]. Франц Лист, в свою очередь, был одним из первых музыкантов, кто активно внедрял в педагогический процесс анализ музыкального произведения, помогая ученикам находить логические связи внутри музыкального материала и осознавать драматургию формы [1].

Во второй половине XIX века и начале XX века появился ряд фундаментальных трудов, заложивших основу для дальнейшего развития исполнительского анализа. Одним из значимых исследователей этого периода был Генрих Шенкер, разработавший теорию редукционного анализа, позволяющего выявлять глубинные структурные связи внутри произведения [5]. Несмотря на то, что его методология больше ориентирована на теоретический анализ, она оказала влияние и на исполнительскую практику, особенно в интерпретации полифонических произведений И.С.Баха, Л.Бетховена и других композиторов.

В русской фортепианной школе особое внимание вопросам осмысленного исполнения уделяли В.И. Сафонов, Г.Г.Нейгауз и другие педагоги. К.Н. Игумнов подчеркивал важность «художественного переживания» произведения, утверждая, что интерпретация должна быть основана не только на интуиции, но и на осознанном понимании музыкального содержания [9]. Г. Нейгауз в своей знаменитой книге «Об искусстве фортепианной игры» подробно рассматривал вопросы исполнительского анализа, акцентируя внимание на взаимодействии эмоционального и интеллектуального восприятия музыки [8]. Во второй половине XX века исследования в области исполнительского анализа приобрели более систематизированный характер. Важную роль в развитии данного направления сыграли советские и западные музыковеды, такие как Б.В. Асафьев, Л.А. Баренбойм и другие. Их труды способствовали пониманию исполнительского анализа как целостного процесса, включающего в себя структурный, стилистический и художественный аспекты [3]. В частности, Б. Асафьев в своей интонационной теории утверждал, что анализ музыкального произведения должен быть направлен не только на формальные характеристики, но и на выявление его художественного смысла [7]. В конце XX – начале XXI века исследования

исполнительского анализа стали учитывать новые реалии музыкального образования, включая влияние цифровых технологий. Появились труды, посвященные интеграции мультимедийных ресурсов в процесс анализа, а также исследования, связанные с психофизиологическими аспектами восприятия музыки исполнителем. В настоящее время исполнительский анализ рассматривается как важнейший компонент подготовки музыканта, который позволяет ему не только овладевать техническими аспектами произведения, но и формировать индивидуальную интерпретацию, основанную на глубоком понимании музыкального материала [6].

Таким образом, эволюция исполнительского анализа прошла путь от интуитивного подхода XIX века до современного научно-обоснованного метода, включающего в себя элементы структурного, стилевого и художественного анализа. Развитие исследований в данной области способствовало совершенствованию методики фортепианного обучения, делая процесс изучения произведения более осознанным и целенаправленным. Современные тенденции свидетельствуют о необходимости интеграции традиционных методов с новыми технологическими возможностями, что открывает перспективы дальнейшего развития исполнительского анализа как дисциплины, играющей ключевую роль в подготовке профессиональных музыкантов. Охарактеризуем состояние понятия «исполнительский анализ» на современном этапе.

Первое, что можно заметить, это отражение стремления к интеграции традиционных методов с новыми технологиями, углубленному пониманию музыкального текста и развитию индивидуальной интерпретации. Точнее, «стремление к цифровизации». Развитие научных исследований в области музыкальной педагогики и исполнительского искусства позволяет расширять границы анализа, используя современные цифровые инструменты, мультимедийные технологии и междисциплинарный подход. Одной из ключевых тенденций является использование цифровых технологий в процессе исполнительского анализа. Современные программы, такие как нотные редакторы, аудиовизуальные анализаторы, виртуальные симуляторы акустики, позволяют детально изучать произведение, анализировать динамику, артикуляцию, фразировку и тембровые особенности исполнения. Компьютерные технологии также помогают пианистам проводить сравнение различных интерпретаций, выявляя различия в подходах к исполнению одного и того же произведения [4]. В последние годы все большее внимание уделяется аудиовизуальному анализу исполнения. С помощью спектрального анализа звука можно изучать тонкие нюансы звукоизвлечения, динамических изменений, изменений темпа в зависимости от стилистики произведения. Программы, такие как Sonic Visualiser и Praat, позволяют исследовать временные характеристики звучания, что дает возможность более осознанно подходить к формированию исполнительского замысла [1].

Второе – стремление к использованию в педагогическом процессе в классе фортепиано данных других наук: психофизиологии, нейрофизиологии, кибернетики. В данном отношении исследования, посвященные нейрофизиологическим процессам, происходящим во время исполнения музыки, показывают, что аналитический подход к исполнению способствует более эффективному запоминанию музыкального материала и его осмысленному воспроизведению. В связи с этим в музыкальную педагогику активно внедряются методы, основанные на когнитивном анализе, в том числе использование ментальных карт и схем для структурирования материала [5].

Третье – своеобразный акцент на *индивидуализацию* анализа. В отличие от традиционных методик, ориентированных на единые стандарты интерпретации, современная педагогика стремится к развитию у учащегося способности находить собственное прочтение музыкального произведения. В этом контексте особую ценность приобретают методы, основанные на сравнительном анализе различных трактовок

произведений. Прослушивание записей выдающихся исполнителей, анализ их стилистики, изучение интерпретационных подходов позволяют студенту формировать собственное исполнительское видение произведения [9].

Четвертое – расширение *методологических основ* исполнительского анализа. Сегодня исследователи активно разрабатывают новые аналитические методы, которые позволяют глубже проникать в структуру музыкального текста. Например, некоторые современные музыковеды предлагают применять математические модели для анализа ритмических структур, использование искусственного интеллекта для выявления закономерностей в исполнительской практике. Эти подходы способствуют более точному пониманию закономерностей музыкального языка и помогают исполнителям осознанно строить свою интерпретацию [8].

Таким образом, современные тенденции развития исполнительского анализа в классе фортепиано включают цифровизацию, междисциплинарные исследования, индивидуализацию подходов, развитие новых методологических основ. Эти процессы способствуют углублению понимания музыкального произведения, расширению исполнительских возможностей и формированию осмысленной, выразительной интерпретации. В дальнейшем исполнительский анализ, вероятно, станет не только инструментом профессионального обучения, но и важным элементом исследований в области музыкальной психологии, когнитивных наук и искусственного интеллекта, что откроет новые горизонты в изучении музыкального искусства [6].

В итоге проведенной работы можно сделать следующие *выводы*.

Исполнительский анализ представляет собой сложный психический процесс, включающий в себя структурное, стилистическое и художественное осмысление музыкального произведения. Его формирование требует систематического подхода и опирается на сочетание традиционных и современных методик обучения. Развитие исполнительского анализа способствует не только повышению технического уровня пианиста, но и формированию его творческой индивидуальности, что делает его важнейшей составляющей профессиональной подготовки музыканта.

Исполнительский анализ играет ключевую роль в профессиональном становлении музыканта, обеспечивая осмысленное и глубокое восприятие музыкального произведения. В процессе развития исполнительского анализа в классе фортепиано сформировались различные подходы, включающие структурный, стилевой, гармонический и интерпретационный. Исторический обзор исследований в данной области показал, что формирование аналитического подхода к исполнению прошло путь от интуитивного освоения музыкального материала к систематизированному научному изучению закономерностей музыкального языка и исполнительской практики.

Современные тенденции свидетельствуют о значительном расширении методологической базы исполнительского анализа. Развитие цифровых технологий, применение искусственного интеллекта, использование междисциплинарных исследований, а также индивидуализация подходов к интерпретации музыкального произведения открывают и новые возможности в обучении пианистов. Включение исполнительского анализа в образовательный процесс способствует формированию осознанного подхода к исполнению, развитию художественного мышления и творческого самовыражения музыканта.

Анализ методик формирования навыков исполнительского анализа в классе фортепиано показывает, что наиболее эффективным является комплексный подход, включающий изучение структуры музыкального произведения, его гармонической организации, ритмической структуры, тембровых и динамических характеристик. Важную роль играет также работа с различными интерпретациями, что помогает учащемуся

находить индивидуальные исполнительские решения. В перспективе дальнейшее развитие этой дисциплины будет связано с внедрением интерактивных методов обучения, расширением использования мультимедийных технологий и глубоким изучением когнитивных аспектов восприятия музыки.

Таким образом, исполнительский анализ остается одной из центральных дисциплин в процессе обучения пианистов, способствуя не только совершенствованию технических навыков, но и формированию зрелого художественного восприятия. Его дальнейшее развитие и интеграция с новыми методиками обучения обеспечат высокий уровень подготовки современных музыкантов, позволяя им создавать глубокие и осмысленные интерпретации музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилова, О. С. Изучение авторских интерпретаций как одно из направлений работы в классе фортепиано: на примере творческого наследия Н. К. Метнера /О.С. Данилова // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных, 2018. – № 3. – С. 128–135.
2. Иванова, Е. П. Методика развития умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов вузов искусств в процессе фортепианной подготовки/ Е.П. Иванова // Современные проблемы науки и образования, 2014. – № 4. – С. 215–220.
3. Ильясова, Д. Д. Техника исполнительской интерпретации/ Д.Д. Ильясова // Молодой ученый, 2015. – № 10. – С. 1036–1038.
4. Каишаури, Э.Г., Кузнецова, А.В. Образовательный потенциал исполнительской интерпретации в теории и методике фортепианного обучения/Э.Г. Каишаури, А.В. Кузнецова // Вестник Белгородского государственного института искусств и культуры, 2020. – № 4. – С. 129–134.
5. Малинковская, А. В. Исполнительско-педагогический анализ музыкального произведения в контексте герменевтической теории понимания-интерпретации/А.В. Малинковская // Музыкальное искусство и образование. – 2018. – № 2. – С. 103–112.
6. Малинковская, А. В. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано/ А.В. Малинковская // Academia.edu., 2018. – 15 мая.
7. Опурина, Т. Н. Методико-исполнительский анализ фортепианной музыки С. В. Рахманинова в старших классах ДШИ/ДМШ (на примере «Серенады» № 5)/ Т.Н. Опурина // Портал NS., 2024. – 19 марта.
8. Телегина, Н. О. Методика развития умений художественной интерпретации музыкальных произведений у студентов вузов искусств в процессе фортепианной подготовки/ Н.О. Телегина // Современные проблемы науки и образования, 2014. – № 4. – С. 215–220.
9. Чертовской, А. Н., Сизова, О. А., Черняк, Т. М. Исполнительский анализ как метод управления самостоятельной работой будущего педагога-музыканта в классе фортепиано/ А.Н. Чертовской, О.А. Сизова, Т.М. Черняк // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований, 2016. – № 11 (часть 3). – С. 456–459.

REFERENCES

1. Danilova, O. S. Izuchenie avtorskih interpretacij kak odno iz napravlenij raboty v klasse fortepiano: na primere tvorcheskogo nasledija N. K. Metnera /O.S. Danilova // Vestnik Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh, 2018. – № 3. – Pp. 128–135.

2. Ivanova, E. P. Metodika razvitija umenij hudozhestvennoj interpretacii muzykal'nyh proizvedenij u studentov vuzov iskusstv v processe fortepiannoj podgotovki/ E.P. Ivanova // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija, 2014. – № 4. – Pp. 215–220.
3. Il'jasova, D. D. Tehnika ispolnitel'skoj interpretacii/ D.D. Il'jasova // Molodoj uchenyj, 2015. – № 10. – Pp. 1036–1038.
4. Kaishauri, Je.G., Kuznecova, A.V. Obrazovatel'nyj potencial ispolnitel'skoj interpretacii v teorii i metodike fortepiannogo obuchenija/Je.G. Kaishauri, A.V. Kuznecova // Vestnik Belgorodskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kul'tury, 2020. – № 4. – Pp. 129–134.
5. Malinkovskaja, A. V. Ispolnitel'sko-pedagogicheskij analiz muzykal'nogo proizvedenija v kontekste germenevticheskoj teorii ponimanija-interpretacii/A.V. Malinkovskaja // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2018. – № 2. – Pp. 103–112.
6. Malinkovskaja, A. V. Rabota nad muzykal'nym proizvedeniem v klasse fortepiano/ A.V. Malinkovskaja // Academia.edu., 2018. – 15 maja.
7. Opurina, T. N. Metodiko-ispolnitel'skij analiz fortepiannoj muzyki S. V. Rahmaninova v starshih klassah DShI/DMSh (na primere «Serenady» № 5)/ T.N. Opurina // Portal NS., 2024. – 19 marta.
8. Telegina, N. O. Metodika razvitija umenij hudozhestvennoj interpretacii muzykal'nyh proizvedenij u studentov vuzov iskusstv v processe fortepiannoj podgotovki/ N.O. Telegina // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija, 2014. – № 4. – Pp. 215–220.
9. Chertovskoj, A. N., Sizova, O. A., Chernjak, T. M. Ispolnitel'skij analiz kak metod upravlenija samostojatel'noj rabotoj budushhego pedagoga-muzykanta v klasse fortepiano/ A.N. Chertovskoj, O.A. Sizova, T.M. Chernjak // Mezhdunarodnyj zhurnal prikladnyh i fundamental'nyh issledovanij, 2016. – № 11 (chast' 3). – Pp. 456–459.

Цзэн Чжао
ассистент-стажер
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: zz2006818@gmail.com

Zeng Zhao
Trainee Assistant
Gnesin Russian Academy of Music

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ РАЗЛИЧИЙ НА ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация. Культурный обмен между народами — это не просто передача знаний или артефактов. Это живая река, питающая корни общества, укрепляющая его духовный фундамент и создающая почву для будущего. В современном мире, где границы стираются, а технологии связывают континенты, именно национальное творчество становится тем уникальным языком, который способен объединить людей, сохраняя их идентичность. Для государства и социума такой обмен — это не только обогащение культурного ландшафта, но и мощный инструмент развития: он формирует новые идеи, вдохновляет на инновации и становится стратегическим ресурсом, способным укрепить как экономику, так и моральные устои общества.

Особенно значимую роль в этом процессе играют будущие педагоги в области музыкального искусства. Именно им предстоит задача не только возродить и сохранить культурно-национальное наследие своих народов, но и наполнить его новыми творческими достижениями и эффективными методиками распространения. Кроме того, важной задачей становится создание условий для того, чтобы молодёжь вновь проявила живой интерес к различным видам национального творчества, особенно к вокальному направлению.

Изучение и внедрение опыта успешного сохранения национально-культурного наследия, известного своей этнопедагогической ценностью, гуманистической направленностью и глубоким эмоциональным воздействием на молодёжь, сможет существенно усилить интерес китайских школьников и студентов к вокальному искусству своей страны, помогая им лучше осознавать и ценить собственные традиции.

Ключевые слова: культурный обмен, национальное творчество, этнопедагогика, вокальное искусство, музыкальное образование.

THE INFLUENCE OF CULTURAL DIFFERENCES ON THE PEDAGOGICAL PROCESS IN MUSIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF RUSSIA AND CHINA

Annotation. Cultural exchange between nations is not just the transfer of knowledge or artifacts. It is a living river that feeds the roots of society, strengthens its spiritual foundation and creates the ground for the future. In the modern world, where borders are blurring and technology connects continents, it is national creativity that becomes the unique language that can unite people while preserving their identity. For the state and society, such an exchange is not only an enrichment of the cultural landscape, but also a powerful development tool: it forms new ideas, inspires innovation, and becomes a strategic resource capable of strengthening both the economy and the moral foundations of society.

Future teachers in the field of musical art play a particularly important role in this process. They will have the task not only to revive and preserve the cultural and national heritage of their peoples, but also to fill it with new creative achievements and effective methods of dissemination.

In addition, it is becoming an important task to create conditions for young people to once again show a keen interest in various types of national creativity, especially in the vocal direction.

Studying and implementing the experience of successful preservation of national cultural heritage, known for its ethnopedagogic value, humanistic orientation and deep emotional impact on young people, can significantly enhance the interest of Chinese schoolchildren and students in the vocal art of their country, helping them to better understand and appreciate their own traditions.

Keywords: cultural exchange, national creativity, ethnopedagogy, vocal art, musical education.

В течение последнего века в России, Японии и Южной Корее сложилась особая образовательная среда, учитывающая национальные особенности и местные культурные традиции. По сравнению с этими государствами Китай некоторое время значительно отставал в развитии музыкального обучения. Классическая музыкальная культура начала активно укореняться в китайской образовательной среде лишь несколько десятков лет назад. Однако в последние два-три десятилетия музыкальное образование в Китае демонстрирует стремительный рост, и уже сейчас можно говорить о достижении существенных успехов.

В Китае для многих родителей музыкальное образование — это инвестиция в будущее, где каждый юань, потраченный на пианино или педагога, должен принести конкретную отдачу. Эта философия отражает более широкую культурную установку: «Нет усилий без результата». С самого малого возраста дети начинают занятия, и от них ждут не просто интереса к инструменту, а измеримых достижений — будь то победа в конкурсе, высокий балл на экзамене или звание «лучшего ученика». Экзамены по музыке здесь воспринимаются не как формальная проверка знаний, а как доказательство эффективности вложенных ресурсов. Родители активно участвуют в процессе: контролируют домашние занятия, требуют от педагогов строгой отчетности и порой даже ставят перед ребенком цель — стать лауреатом престижного соревнования. В России же семьи, имеющие финансовые возможности, как правило, охотно помогают своим детям освоить музыкальные инструменты. Подобным образом поступают и китайские родители: они часто приобретают фортепиано и обеспечивают детям индивидуальные занятия с педагогами.

Тем не менее и в России многие дети проходят через систему музыкальных экзаменов. Родители нередко заранее обращаются к преподавателям с просьбой подготовить ребёнка к сдаче тестов, особенно если планируется дальнейшее поступление в профессиональные музыкальные заведения. Безусловно, стремление родителей к видимым результатам обучения является естественным и понятным явлением. Однако важно разобраться, следует ли рассматривать достижение конкретных целей и высоких оценок как единственный смысл и основную задачу музыкального воспитания.

Может показаться, что модель обучение КНР кажется прагматичной и даже жесткой. Но за ней стоит искреннее стремление дать ребенку конкурентное преимущество в обществе, где успех часто измеряется трофеями и дипломами. В российских семьях, напротив, чаще царит атмосфера творческой свободы. Здесь родители могут сказать: «Пусть играет то, что нравится, даже если это не Бетховен, а саундтрек из любимого мультфильма». Результат в виде виртуозного исполнения или призового места важен, но не является самоцелью.

При этом нельзя сказать, что российские ученики менее амбициозны. Многие из них тоже участвуют в конкурсах и сдают сложные экзамены — особенно те, кто планирует связать жизнь с музыкой профессионально. Разница в другом: «в России путь к мастерству чаще воспринимают как марафон, где важны не только финишные флажки, но и сам процесс — моменты вдохновения, преодоления трудностей, радость от первых аккордов. В

Китае же этот путь напоминает спринт: максимальная концентрация на цели, четкий план тренировок и вера в то, что упорство обязательно приведет к пьедесталу» [3].

Одним из важных следствий влияния российской музыкально-педагогической школы на соответствующую систему образования в Китае стало её существенное развитие и расширение. Китайские исследователи подчёркивают, что до начала 2000-х годов музыкальное обучение в стране носило узконаправленный и ограниченный характер, что приводило к неравномерному развитию различных музыкальных специализаций. Так, традиционные дисциплины, такие как обучение народному вокалу или владению традиционными инструментами (например, «шёлковые и бамбуковые»), в целом удовлетворяли запросы общества. Однако стремительный рост популярности западных музыкальных направлений — игры на фортепиано, гитаре и современных вокальных техник — привёл к необходимости проведения серьёзных преобразований и реформ в этой области.

Заимствование опыта российской музыкальной педагогики помогло Китаю значительно расширить спектр предлагаемых образовательных направлений. Внедрение новых дисциплин и методов преподавания позволило не только удовлетворить растущий спрос, но и качественно разнообразить музыкально-образовательную среду. Нужно отметить, что усиленный интерес китайского общества к музыкальному образованию, а также активизация культурного обмена с Россией, напрямую связаны с процессами социально-экономического развития страны. Повышение жизненных стандартов и уровня доходов населения вызвало рост внимания молодёжи к новым культурно-образовательным возможностям.

Кроме того: «опыт советской педагогической модели, адаптированный к условиям современной китайской образовательной среды, успешно способствовал переносу и эффективному использованию российской педагогической практики в области музыкального образования Китая» [1]. В результате этого взаимодействия Китай смог существенно обогатить и модернизировать собственную систему музыкального обучения, учитывая как национальные традиции, так и современные международные тенденции.

Тем не менее, с течением времени восприятие педагогической роли учителя музыки в Китае стало постепенно трансформироваться, чему в значительной степени способствовало знакомство с российскими образовательными подходами. Учитель перестал восприниматься исключительно как авторитетный наставник и начал рассматриваться прежде всего в качестве профессионала, передающего студентам собственный опыт, навыки и знания. Таким образом, благодаря российскому влиянию, в центре китайской музыкально-педагогической системы постепенно оказался именно ученик, его интересы и индивидуальность.

Сегодня приоритетной задачей музыкального педагога считается не просто передача знаний, а развитие творческого потенциала учащегося, формирование мотивации к обучению и поддержка в достижении профессиональных высот в исполнительском мастерстве. Эта тенденция стала возможной в том числе благодаря адаптации и успешному внедрению педагогических принципов, позаимствованных из российских традиций обучения музыкантов.

Недавнее введение новой политики единого государственного экзамена в Китае указывает на возросший интерес государства к сфере художественного образования и желание оказывать ему поддержку. Вместе с тем, если сравнивать текущее состояние музыкального образования в Китае с российской системой, становится очевидным, что китайская модель обладает рядом недостатков, которые всё ещё предстоит устранить.

На данный момент китайская система обучения музыке чрезмерно ориентирована на достижение формальных результатов и материальных выгод, в то время как духовное и

творческое развитие личности учащихся часто остаётся на втором плане. Родители в Китае, как правило, отправляют детей в музыкальные школы и курсы, преследуя прежде всего конкретные цели: успешную сдачу экзаменов, получение сертификатов и дипломов, то есть достижение определённых осязаемых результатов.

Сравнивая китайскую систему музыкального образования с российской и западноевропейской, мы можем заметить множество принципиальных отличий. Например, если рассмотреть обучение игре на фортепиано, китайские педагоги делают основной акцент на техническую сторону исполнения.

При выборе репертуара китайскио студенты склонны выбирать произведения, довольно сложные для неполнения с технической точки зренння. Поскольку музыкальное образование в России многограниее, то на вступительных и выпускных экзаменах и различных музыкальных конкурсах исполняются произведенння разных стилей с большим набором тематик. На экзаменах в российских учебных заведеннях преподаватели не рассматривают техническую сложность неполияемого произведения в качестве критерия оценки уровня подготовки студентов. Экзаменаторы уделяют больше внимания эмоциональной выразительности исполнения учащимися произведения, его пониманию, обработке и овладению. «Преподаватель уделяет больше внимания стилю исполнения произведения, эмоциональности музыки, а также соответствию выражения стиля произведения, правильности представления содержания и точности нот и ритма» [4]. На экзаменах по музыке в России выбор произведений и тематик обширен, в то время как на экзаменах в Китае список исполняемых произведений довольно стабилен, чаще всего предпочтение отдается известным и сложным музыкальным произведениям. Когда студенты в России и Западной Европе участвуют в соревнованиях или выступают, они не выбирают произведения, техника которых для них настолько сложна, что ее нельзя контролировать, а предпочитают композиции, где с их стороны возможен полный контроль.

Чтобы музыкальное образование в Китае могло по-настоящему развиваться, ему нужна серьезная финансовая подпитка, это факт. Без весомых экономических вложений тут, как говорится, далеко не уедешь.

Вообще, если говорить о Китае, то там огромный разброс в уровне квалификации музыкальных педагогов. И это, на мой взгляд, прямо связано с экономическим развитием регионов. По сути, финансовая ситуация в области или городе определяет, какие ресурсы вообще доступны, и как в итоге распределяются преподаватели и все остальное. Грустно, но это так.

Получается, что почти все самые крутые, высококлассные преподаватели стремятся осесть в богатых мегаполисах – Пекине, Шанхае, Шэньчжэне, Нанкине. В этих крупных городах, например, в том же Пекине или Шанхае, школы еще могут себе позволить обеспечить ученикам нормальные индивидуальные уроки. Ну, скажем, одно занятие в полтора часа или два раза в неделю по 45 минут. А вот в экономически отсталых районах – совсем другая история. Там реально ощущается жуткая нехватка учителей. Из-за этого один преподаватель часто вынужден вести занятия сразу с группой учеников, и на каждого ребенка в итоге выделяется мизерное количество времени – минут 20 индивидуальных занятий в неделю, не больше. «Понятное дело, что если студент хочет серьезно заниматься музыкой, хочет расти профессионально, ему просто необходимо искать репетитора где-то на стороне, вне школы. И что интересно, эта история касается не только школьников, но и студентов консерваторий» [3]! Даже они, чтобы действительно повысить свой уровень, часто вынуждены брать дополнительные частные уроки. В итоге выходит, что для большинства китайских студентов, которые выбрали для себя музыкальное искусство, чтобы добиться какого-то серьезного уровня мастерства, нужна крепкая финансовая база.

Так что, тут прямая зависимость – чем выше экономическое благосостояние страны, тем лучше развивается и музыкальная культура.

А вот в России, в отличие от Китая, музыка – это обязательный предмет в школе, ее изучают все поголовно. И что важно, распределение учителей там гораздо более справедливое. Квалифицированные музыкальные педагоги работают не только в Москве или Питере, но и в самых разных школах по всей стране, даже в отдаленных регионах, предоставляя равные возможности для всех

Благодаря тесному взаимодействию с российскими специалистами китайские педагоги смогли перенять наиболее современные и эффективные методы работы с учащимися, существенно усовершенствовать процесс преподавания и внедрить передовые образовательные подходы. Особо важным шагом стало осуществление переводов на китайский язык ключевых учебных пособий и методических материалов, которые в своё время заложили основу музыкально-педагогической системы как в СССР, так и в современной России.

Кроме того, в результате активного обмена опытом значительно расширилась сама структура музыкального образования в Китае. В учебные программы китайских музыкальных колледжей и консерваторий была введена русская классическая музыка, что позволило студентам познакомиться с новым культурным пластом и обогатить своё творческое мировоззрение. Наконец, важнейшей составляющей, заимствованной китайской системой музыкального образования из российской традиции, является гуманистическая направленность педагогического процесса. В центре образовательного процесса, так же как и в России, оказалась именно личность ученика, его индивидуальность и внутренний мир, что способствовало формированию творческой атмосферы и гармоничного развития каждого учащегося.

Изучение того, как российская система музыкального образования влияет на китайские методики преподавания, сегодня особенно актуально. Причиной интереса к этой теме служит уникальный культурный опыт, накопленный обеими странами, а также востребованность обмена наиболее эффективными образовательными практиками. «Российская музыкально-педагогическая традиция представляет собой обширный пласт знаний, которые китайские студенты, избравшие путь музыкантов и педагогов, активно перенимают и адаптируют под условия своей профессиональной деятельности» [2].

Кроме того, важность исследования обусловлена ещё и тем, что сегодня заметно активизировались международные контакты России и Китая. Одной из приоритетных задач межкультурного сотрудничества становится формирование у молодых специалистов и студентов из Китая устойчивого интереса к российской культуре, в частности, к музыкальным традициям. Подобный культурный обмен не только укрепляет взаимопонимание между нашими странами, но и позволяет развивать творческий потенциал студентов, обогащая их профессиональный кругозор и педагогические навыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дзержинская ИЛ. Особенность восприятия музыки у дошкольников. -М., 1959.
2. Коджаспирова Г.М. История образования и педагогической мысли. - М., 2003.
3. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Под ред. Г.М. Цыпина. - М., 2003.
4. Ли Даньна, Сю Хайлинь, Инь Айцин. Теория и методика системы музыкального воспитания К. Орффа. - Шанхай, 2002 г.
5. Хуан Цзинь. Музыкальное воспитание детей дошкольного возраста. -Шанхай, 2006.

REFERENCES

1. Dzerzhinskaja IL. Osobennost' vosprijatija muzyki u doshkol'nikov. -M., 1959.
2. Kodzhaspirova G.M. Istorija obrazovanija i pedagogicheskoj mysli. - M., 2003.
3. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti. Teorija i praktika / Pod red. G.M. Cypina. - M., 2003.
4. Li Dan'na, Sju Hajlin', In' Ajcin. Teorija i metodika sistemy muzykal'nogo vospitanija K. Orffa. - Shanhaj, 2002 g.
5. Huan Czin'. Muzykal'noe vospitanie detej doshkol'nogo vozrasta. -Shanhaj, 2006.

Ян Сицзин
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Yan Xijing
postgraduate student
St. Petersburg State Institute of Culture

ВЫБОР ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЭТНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ КНР

Аннотация. В статье выбор музыкального материала в хореографическом классе китайских педагогических вузов определяется как очень важный и ответственный момент, во многом определяющий не только тот или иной вектор обучения студентов, но и развитие их музыкальных способностей. Вариационная форма китайского фольклора оптимально подходит под хореографическую драматургию, что является одной из причин популярности его использования. Это связано с проблемой качественной аранжировки народных мелодий, структуризации формы, оркестровых эффектов. Хореограф-постановщик может участвовать в этом процессе, предлагая композитору те или иные варианты воплощения художественных идей, придающие пластике движений более глубокий смысл. Таким образом, музыкальное оформление фольклорных хореографических композиций представляет собой организованное и органичное сочетание ритма, темпа, регистров, динамики, экспрессии, тембра, лада в соответствии с поставленной хореографом задачей выражения художественного содержания, сюжетной линии и эмоционального настроения. Для этого педагог-хореограф должен обладать определёнными музыкальными компетенциями. Необходимо включать в вузовскую подготовку педагогов-хореографов курсы, ориентированные на знания в области звукорежиссуры, музыкально-цифровых технологий, истории музыкальных стилей и жанров, национального фольклора. Это позволит повысить эффективность комплексного обучения специалистов, проложит путь к успешности их будущей профессиональной деятельности.

Ключевые слова: профессиональная подготовка педагогов-хореографов в Китае, музыкальные способности, этнические танцы.

SELECTION OF INSTRUMENTAL-ORCHESTRAL DESIGN OF ETHNIC DANCES AS A MANIFESTATION OF MUSICAL ABILITIES STUDENTS IN THE CHOREOGRAPHY CLASS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES PRC

Abstract. The article defines the choice of musical material in the choreographic class of Chinese pedagogical universities as a very important and responsible moment, which largely determines not only this or that vector of students' training, but also the development of their musical abilities. The variation form of Chinese folklore is optimally suited to choreographic dramaturgy, which is one of the reasons for the popularity of its use. This is due to the problem of high-quality arrangement of folk melodies, structuring of form, orchestral effects. The choreographer can participate in this process, offering the composer certain options for the embodiment of artistic ideas that give the plasticity of movements a deeper meaning. Thus, the

musical design of folk choreographic compositions is an organized and organic combination of rhythm, tempo, registers, dynamics, expression, timbre, harmony in accordance with the task set by the choreographer to express the artistic content, storyline and emotional mood. To do this, the teacher-choreographer must have certain musical competencies. It is necessary to include courses in the university training of choreographer teachers that focus on knowledge in the field of sound engineering, music digital technologies, history of musical styles and genres, and national folklore. This will improve the effectiveness of comprehensive training of specialists and pave the way for the success of their future professional activities.

Keywords: professional training of choreographer teachers in China, musical abilities, ethnic dances.

Введение

Выбор музыкального материала в хореографическом классе китайских педагогических вузов очень важный и ответственный момент, во многом определяющий не только тот или иной вектор обучения студентов, но и развитие их музыкальных способностей. Обращение к этническому наследию народов, населяющих такое многонациональное государство, каким является современный Китай, это вопрос, имеющий громадное государственное значение. Кроме того, он особенно актуален в региональных вузах, которые имеют свою специфику, в том числе, культурологическом и просветительском контексте [1]. Рассмотрим это на примере Внутренней Монголии, крупнейшей автономной провинции КНР.

Музыкально-этнический материал в образовательном процессе хореографического класса китайских педагогических вузов

Использование музыкального фольклора в образовательном процессе всегда связано с проблемой качественной аранжировкой народных мелодий, структуризации формы, эффектной оркестровкой. Современные китайские композиторы учитывают потенциальную возможность музыкального «оформления» хореографических постановок именно такого рода материалом [2]. С конца прошлого века в монгольских танцевальных номерах стали использоваться традиционные и строгие композиционные приемы, присущие академической музыке. Это имеет ярко выраженный образный характер, придающий хореографическим движениям более глубокий смысл.

Так, например, представитель старшего поколения, композитор Тун Фу, активно работающий в области фольклорных аранжировок, сочинил танцевальную музыку к «Танцу гусей» Цзя Цзогуана. Хотя в этом произведении использованы тематические элементы монгольской народной песни «Пастораль», оркестровой партитуре присуще использование полифонической фактуры в западноевропейской традиции на таком необычном материале. Веяния времени побуждают китайское искусство двигаться вперед и создание танцевальной музыки становится все более популярным трендом в композиторском сообществе. Данный репертуарный сегмент очень востребован в хореографическом классе вуза, позволяя на практике интенсивно развивать музыкальные способности будущих специалистов.

Немаловажное значение также имеет появившееся в последние годы современное мультимедийное оборудование, специализирующееся на музыке – цифровые ресурсы, компьютерная техника, MIDI-клавиатура, звуковая карта и ряд других образовательных инструментов. Одновременно с этим создание танцевальной музыки претерпело радикальные изменения, поскольку сам этот жанр находится на пересечении различных стилей и форм [3]. Поэтому даже процесс сочинения несколько отличается от обычного композиторского творчества. Прежде всего, своей технологичностью и вниманием к форме и метроритмической стороне произведения. Современные MIDI-технологии позволяют,

пробовать различные варианты оркестровки, экспериментировать с формой, корректировать другие аспекты ещё до завершения работы над произведением [4].

И хореограф-постановщик вполне может участвовать в этом процессе, как в некоторой степени консультант композитора, предлагая ему те или иные варианты воплощения художественных идей. Заметим, что в истории музыкального искусства есть немало примеров сотрудничества композиторов с исполнителями. Известно, что советами технологического плана выдающегося виолончелиста М. Ростроповича пользовался С. Прокофьев. Показателен и тандем Д. Шостаковича и Д. Ойстраха и т.д.

В хореографическом классе у такого сотрудничества есть своя специфика и современные цифровые технологии придают новый импульс этому процессу. Но это также предполагает достаточный уровень развития музыкальных способностей и компетенций в вузовской подготовке специалистов этого профиля. В частности, не всегда есть возможность в педагогическом процессе хореографического класса пользоваться услугами звукорежиссера. В этом случае именно хореограф ответственен за качество «звуковой дорожки» музыкального оформления (динамический баланс разных фактурных линий, регистровка, метроритмическая сторона и т.д.), выступая в роли как минимум аранжировщика или со-творца музыкальной композиции [5]. Разумеется, в различных стилях танцевальной музыки, эта роль будет несколько отличаться. Например, в музыке барокко, классицизма и романтизма она будет минимальной. Тогда как в современных жанрах и фольклорных произведениях функции хореографов возрастают.

Настоящий хореограф, используя MIDI-клавиатуру при аранжировке танцевальной музыки, мгновенно слышит необходимые звуковые эффекты. Он знает музыкальный первоисточник (фольклорный материал), имеет представление о способах аранжировки для танцевальных композиций, обладает навыками работы с формой и образной или сюжетной драматургией [6].

Народные песни — это сокровище мировой этнической музыки, суть национальной культуры, которая передается на протяжении многих поколений [7]. Внутренняя Монголия богата народными песнями и музыканты часто используют их в своем творчестве. Как народ, умеющий хорошо петь и танцевать, эти виды выражаются в едином исполнительском творчестве - возможность танцевать каждый раз, напевая народную песню. Перед созданием танцевального произведения хореограф часто заимствует ритм, тональность и настроение народной песни, чтобы осмыслить идейную основу танца [8]. А композитор-аранжировщик, следуя замыслу хореографа и чувствуя очарование народной интонации в пластике движений, включает этот тематизм в танцевальную музыку.

Существуют различные способы использования народных тем в постановке хореографических композиций. Это может быть прямой перенос оригинальной мелодии на новое произведение. При этом основной рисунок, темп, характер и другие характеристики исходной народной песни остаются неизменными. Однако ритмическая модель такта, мелодические варианты и тональная модуляция темы будут несколько изменены в связи с характерными особенностями конкретного танца.

Например, в музыкальном оформлении «Танца гусей» использована монгольская народная песня «Пастораль». Оригинальный первоисточник написан в ладу «гун» (основной тон китайской пентатоники, имеющий светлый, умиротворённый характер), размер 2/4, с несколько замедленным темпом, в спокойном и созерцательном характере. Изначально это протяжная песня с простыми и поэтичными музыкальными образами. Характерные взлеты и падения мелодической линии, использование выдержанных звуков рисуют картину неба и белых облаков, овец и лугов, ярко передают образы летящих в воздухе гусей.

Музыкальная структура «Танца гусей» несколько сложнее, чем у оригинальной народной песни. Композитор удвоил такт, несколько изменил ритмический рисунок, добавил аккомпанирующие триоли восьмых нот. В каждом такте ощущается порывистое движение, что, по-видимому, выражает противостояние парящих гусей с бурей. В произведении достаточно экспрессивно передан также характер монгольских пастухов (метафорично сравнивая их с гусями), отважно стремящихся к счастью и свободе, их широкие и щедрые чувства.

Помимо прямого заимствования народных мелодий в танце в практике использования музыкального материала сегодня широко распространена так называемая «адаптация этнических мотивов». Этот вариант предполагает оставление исходного фольклорного мотива неизменным, при последующей адаптации по мере развития, но в конечном итоге - возвращение к первоисточнику. В этом процессе изменяются его компоненты – лад, метроритм, структура и т.д. В качестве примера приведём танец «Андей - страстный Хорчин», в котором использованы три типичные андские мелодии, из которых наиболее популярной является народная песня «Бенбулай», в размере 4/4 пентатонического лада Чжи.

Первая тема этого танца звучит в том же ключе, что и оригинальная народная песня, в ладу «шан», в размере 4/4, адажио, с широким протяжном настроением. «Бенбулай» поётся мужскими и женскими голосами, бубен мягко отбивает два тихих удара в каждом такте как фон для человеческого голоса. Разноцветные шелка танцовщиков переплетаются, символизируя видение лучшего будущего для пастбищ народа Хоркин (район Внутренней Монголии).

Вторая тема по характеру активная и жизнерадостная, размер 2/4, аллегро, состоящая из 8 тактов. Танцовщики-мужчины выходят в центр сцены летящими шагами, их эмоции символизируют бескрайность степей и пастбищ этой местности.

Третья тема звучит в ладу «юй», в размере 2/4, аллегро, состоит из двух фраз, первая из которых длится 8 тактов, а вторая - 12 тактов (с расширением), и имеет страстный музыкальный характер. Таким образом, в танце «Андей - страстный Хорчин» добавлены две соединительные части между разделами и используются дополнительные мотивы, а также тональные модуляции, изменение ритма и темпа, для выражения ярких контрастов духа жителей Хоркина.

Ещё один способ - «заимствование» мотивов народных песен как своеобразный «строительный материал» для создания нового произведения [9]. Так, например, танец «Танец в платье» воспевает великую любовь матери, а в качестве основной темы там звучит народная песня «Материнская любовь». Музыкальная композиция написана, как и первоисточник, в размере 4/4, состоит из четырех фраз в среднем темпе, характер музыки нежный и глубокий. В оркестре солирует китайская скрипка, а также участвует хор. Тема танцевальной композиции исполняются, в основном, народными щипковыми инструментами. Она берет свое начало в узорах переплетающихся фактурных линий, характерных для музыкального фольклора аймака Алашань на западе Внутренней Монголии, а также районов скопления монголов в Синьцзяне.

Композитор Лю Ганьбао использует типичные модуляционные тональные схемы для колористических изменений, применяя изощрённую инструментовку, разнообразную динамику, широкую тесситурную амплитуду, свободное музыкальное время и импровизированное изложение материала. Так достигаются богатые, многослойные и разнообразные акустические эффекты.

Приведём в качестве примера монгольский танец-трио «Орнамент из рога Окс», прославляющий трудолюбие и красоту монгольских женщин. Путем изменения силы и положения тонов различными композиционными приемами формируются музыкальные

темы и образы каждой части – тональные модуляции, транспозиции и чередование гармонических оборотов многократно используются для того, чтобы подчеркнуть изысканность и многогранность традиционных национальных костюмов, украшенных рогами быка.

Тональный метод, используемый в произведении «Орнамент из рога Окс», заключается в сосредоточении внимания на одном музыкальном мотиве в разных тональностях и тесситурах. В других произведениях это может быть несколько тем, изображающих разные характеры или символы. Так, например, Сиху, смычковый инструмент из семейства хуцинь выражает облик юноши-музыканта - сильный и необузданный, но вместе с тем, элегантный и нежный. Китайский народный инструмент Саньсянь, солирующий в мужском групповом танце, выражает энергию десяти тысяч скачущих лошадей, не только с юмором и весельем, но и с тонким сходством, что очень актуально для танцевальной лексики, языка движений.

Чем затейливее сюжет танца, тем требуется для этого множество тем. В этом произведении использовано пять народных мелодий. Пастухи после трудового дня собираются, чтобы спеть старинные песни и станцевать любимые танцы. Характер и менталитет пастухов, их понимание жизни прекрасно переданы пятью темами и множеством тональных и регистровых трансформаций, идеально воспроизводящих исконные древние обычаи и интонации.

В этом контексте отметим, что вариационная форма китайского фольклора оптимально подходит под хореографическую драматургию [10]. Это также одна из причин популярности использования данного репертуарного сегмента в хореографическом классе. Так, например, в танцевальной музыке «Вино и песни прерий» использован вариационный метод на материале ордосской народной песни «Золотая чаша». Она состоит из двух фраз, первая фраза - четыре такта, вторая - восемь тактов (с расширением). Размер 4/4, темп чуть быстрее среднего, используются интервалы с большими скачками, синкопированные ритмы. Музыкальный характер - активный, восторженный, буйный. Также использован струнный оркестр с солирующими народными инструментами и хор.

Среди шедевров монгольской танцевальной музыки обращает на себя внимание танец «Парить», сочиненный композитором Ван Руйлином и исполненный танцовщиком Оденом Герилом. В произведении выражено понимание жизни через образы свободно парящих в голубом небе гусей, которые пьют воду и расчесывают шерсть у озера, возвращаясь в голубое небо после наслаждения чистотой озера и мягкостью солнечного света. В танце используется язык тела, имитирующий крылья птицы, а картина полета подчеркивает состояние гусей, когда они взмывают из далека в близь и из близи в даль. Благодаря сценическому освещению, танец демонстрирует широкий обзор и красивую осанку гусей с помощью тонкого языка движений и реалистичных сценических эффектов.

Композиция «Парить» навеяна оригинальной народной «Пастушьей песней» и выдержана в ладу «гун», мелодия характеризуется разложением большой септимы, а также использованием нисходящего тона VI ступени, образуя тональные характеристики гармонического мажора, а сочетание западного классического стиля с ладом «гун» является уникальным. Главная тема проходит через всё произведение, используя красочные тембры для изображения жеста парящих в небе гусей в разных тональностях, регистрах и темпах. В то же время присутствует полифоническая манера письма - скрипка соло и виолончель образуют октавный контрапункт с богатым выразительным эффектом, словно парящие в небе гуси ведут диалог с бескрайней землей и прозрачной озерной водой.

Заключение

Говоря о создании фольклорных хореографических композиций, необходимо отметить, что её музыкальное оформление представляет собой организованное и

органичное сочетание ритма, темпа, регистров, динамики, экспрессии, тембра, лада в соответствии с поставленной хореографом задачей выражения художественного содержания, сюжетной линии и эмоционального настроения [11]. Для этого педагог-хореограф должен обладать определёнными музыкальными компетенциями. В частности, информацией об основных принципах развития в музыкальных произведениях. Например, тональные модуляции. Смена тональности - один из решающих факторов общей драматургии музыкального произведения, тональный план несет в себе ключевое значение тематического развития и композиционной структуры и в то же время является локальным индикатором формы.

В современных танцевальных аранжировках перестал доминировать способ простого заимствования народных мелодий. Вместо этого больше внимания уделяется красочным сменам тональностей, силе эмоционального выражения, функциональной направленности гармоний, соотношению различных разделов для максимально полного выражения и развития художественного содержания.

Можно сказать, что танцевальная музыка сама по себе является полифоническим музыкальным произведением, в ней заложено множество линий, непосредственно обусловленных пластикой движений – изложение главной мелодии, динамические градации, использования музыкальной экспрессии, выбора и распределения оркестровых инструментов. Выбор музыкального оформления танцевальной постановки может стать практической проверкой не только уровня развития музыкальных способностей, но и общего профессионального мастерства хореографа [12].

Исходя из этого, необходимо включать в вузовскую подготовку педагогов-хореографов курсы, ориентированные на знания в области звукорежиссуры, музыкально-цифровых технологий, истории музыкальных стилей и жанров, национального фольклора. Это позволит повысить эффективность комплексного обучения специалистов, проложит путь к успешности их будущей профессиональной деятельности. Тем более, что после окончания вуза, выпускники нередко сочетают педагогику с исполнительской деятельностью в танцевальных коллективах, руководство творческими ансамблями, постановку хореографических номеров, а нередко и административные и продюсерские функции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шумилова, Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе. Учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2022. 64 с.
2. Ван Ин. Эмпирические исследования теории творчества и применения музыки для танца / Ван Ин. – Ухань: Уханьский институт физического воспитания, 2013. – 67 с. (на китайском языке)
3. Ван Хуади. Исследование эстетического аспекта в преподавании танца / Ван Хуади. – Чжэцзян: Форум аналитических центров, 2018. – 208 с. (на китайском языке)
4. Ван Хуэйчэн. Говоря о музыке танца / Ван Хуэйчэн, Хуан Цюлинь // Мир спорта : журнал. – Чэнду: Академическое издательство по социальным наукам, 2011. – № 2. – С. 10–11. (на китайском языке)
5. Ван Цзихуэй. Эффективность и подбор музыки в хореографии / Ван Цзихуэй // Физическая культура : университетский журнал / Чжэцзянский педагогический университет. – Чжэцзян, 2009. – № 1. – С. 117–118. (на китайском языке)
6. Ван Сяолин. О факторах, влияющих на выразительность в обучении танцу / Ван Сяолин, Лю Цзюнь, Хан Фэй. – Сиань: Мир спорта, 2010. – 53 с. (на китайском языке)

7. Вэй Лили. Музыкально-эстетическое воспитание подростков средствами этнического танца в образовательных организациях КНР: дис. на соискание ученой степени канд. пед. наук /Лили Вэй. – СПб, РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. 200 с.
8. Дон Гаофэн. Анализ роли и выбора музыки в преподавании хореографии / Дон Гаофэн. – Шаньдун: Шаньдунский институт физического воспитания : Наука и техника, 2012. – 282 с. (на китайском языке)
9. Ван Хайфэн. О важности музыки для создания танца // Журнал Бохайского университета (издание по философии и социальным наукам). – 2011. № 4. – URL: https://s.wanfangdata.com.cn/paper?q= (дата обращения: 16.03.2025) (на китайском языке)
10. Лю Ян. Формирование музыкальной компетентности студентов-хореографов из КНР средствами русской и европейской музыки: дис. на соискание ученой степени канд. пед. наук /Ян Лю. – СПб, РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. 255 с.
11. Безуглая, Г.А. Музыкальность классической хореографии: исследование / Г. А. Безуглая. – Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. – 320 с. : ил., ноты, портр., факс.
12. Корноухов, М. Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие : учебное пособие /М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2024. – 80 с.

REFERENCES

1. Shumilova, E.N. Educational component of professional training of a musician-teacher at the university. Study guide / E.N. Shumilova, M.D. Kornoukhov. - St. Petersburg: Asterion, 2022. 64 p.
2. Wang Ying. Empirical studies of the theory of creativity and the use of music for dance / Wang Ying. - Wuhan: Wuhan Institute of Physical Education, 2013. - 67 p.
3. Wang Huadi. Research of the aesthetic aspect in teaching dance / Wang Huadi. - Zhejiang: Forum of think tanks, 2018. - 208 p.
4. Wang Huicheng. Speaking about the music of dance / Wang Huicheng, Huang Qiulin // World of sports: magazine. – Chengdu: Academic Press of Social Sciences, 2011. – No. 2. – Pp. 10–11.
5. Wang Jihui. Efficiency and selection of music in choreography / Wang Jihui // Physical Education: University Journal / Zhejiang Normal University. – Zhejiang, 2009. – No. 1. – Pp. 117–118.
6. Wang Xiaoling. On the factors influencing expressiveness in dance teaching / Wang Xiaoling, Liu Jun, Han Fei. – Xi'an: World of Sports, 2010. – 53 p.
7. Wei Lili. Musical and aesthetic education of adolescents by means of ethnic dance in educational organizations of the PRC: dis. for the degree of candidate of pedagogical sciences / Lili Wei. – St. Petersburg, Herzen State Pedagogical Univ., 2024. 200 p.
8. Dong Gaofeng. Analysis of the Role and Choice of Music in Teaching Choreography / Dong Gaofeng. – Shandong: Shandong Institute of Physical Education: Science and Technology, 2012. – 282 p.
9. Wang Haifeng. On the Importance of Music in Creating Dance // Journal of Bohai University (publication on philosophy and social sciences). – 2011. No. 4. – URL: https://s.wanfangdata.com.cn/paper?q= (date of access: 16.03.2025)
10. Liu Yang. Formation of Musical Competence of Student Choreographers from the PRC by Means of Russian and European Music: dis. for the degree of Cand. of Pedagogical Sciences /Yan Liu. – St. Petersburg, Herzen State Pedagogical Univ. A.I. Herzen, 2024. 255 p.

11. Bezuglaya, G.A. Musicality of classical choreography: research / G. A. Bezuglaya. - St. Petersburg: Vaganova Academy of Russian Ballet, 2020. - 320 p.: ill., notes, port., fax.
12. Kornoukhov, M.D. Russian and Chinese music and pedagogical education in the 21st century: parallels and interaction: a tutorial / M.D. Kornoukhov. - St. Petersburg: Asterion, 2024. - 80 p.

Лэй Цянь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: ley.tsyan.94@bk.ru

Lei Qian
Postgraduate student of the Department of music education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogica University

ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Аннотация. В статье раскрыты причины проблем в вокальном обучении китайских детей периода XX–XXI вв. Приводится анализ этих проблем: 1) недостаточная опора на научно-методический опыт лучших русских педагогов; 2) специфика фонетики китайского языка и ее влияние на вокальное обучение детей; 3) споры о необходимости, возможностях и способах интеграции национального китайского вокального стиля и итальянского *bel canto*; 4) современное научно-методическое обеспечение вокального обучения китайских школьников. В статье указаны факторы, снижающие эффективность вокального обучения детей в современном Китае; раскрыта суть споров сторонников и противников внедрения зарубежных вокальных исполнительских стилей и методик обучения на национальной культурной почве. Внесены предложения для научно-методического решения указанных проблем.

Ключевые слова: вокальная фонетика, песенная поэзия, мандаринский язык, bel canto, классификация гласных и согласных звуков, национальные методы обучения вокалу.

PROBLEMS OF VOCAL TRAINING OF CHILDREN IN MODERN CHINA

Abstract. The article reveals the causes of problems in the vocal training of Chinese children during the 20th-21st centuries. An analysis of a number of these problems is provided: 1) insufficient reliance on the scientific and methodological experience of the best Russian teachers; 2) the specifics of Chinese phonetics and its impact on children's vocal learning; 3) debates about the need, possibilities and ways of integrating the national Chinese vocal style and Italian *bel canto*; 4) modern scientific and methodological support for vocal training of Chinese schoolchildren. The article identifies factors that reduce the effectiveness of vocal training for children in modern China; the essence of the dispute between supporters and opponents of the introduction of foreign vocal styles and techniques on national cultural grounds is revealed. Proposals have been made for scientific and methodological solutions to these problems.

Keywords: vocal phonetics, song poetry, Mandarin language, bel canto, classification of vowels and consonants, national methods of teaching vocals.

Вокальное обучение детей в Китае имеет длительную и уникальную историю развития. Хронология этого процесса охватывает следующие границы: «Первый период – со II тыс. до н.э. до начала XX века; второй период – с начала XX в. до 1976 г., третий период – 1949–1976 гг., четвертый период – 1976 г. и по настоящее время [15, с. 15–17].

Периодизация дает наглядное представление о динамике этого процесса и его постепенном как бы сжатии. *Во-первых*, на протяжении первого периода, китайские

правители отслеживали нравственные и художественно-эстетические ценности при обучении детей музыке и пению, и не допускали нарушения религиозных традиций. *Во-вторых*, последующие этапы были значительно меньше: второй период длился семьдесят шесть лет, третий – двадцать семь, четвертый – сорок семь. *В-третьих*, начиная со второго периода и по настоящее время начинается становление новой системы вокального обучения детей в Китае, характеризующейся активным внедрением зарубежных методик и технологий. Степень этого внедрения разная: от полного копирования (включая репертуар), включения в зарубежную методику национальных традиций и репертуара или реализация теоретических положений зарубежных методик на национальном вокальном репертуаре.

Темпы становления и развития вокального обучения китайских детей с начала второго периода были настолько стремительны, что учителя музыки и пения не успевали осмысливать и систематизировать концептуальные положения и содержание зарубежных технологий и методик и грамотно их адаптировать на национальную почву. Все перечисленное можно рассматривать как первопричину проблем при обучении детей вокалу.

Цель настоящей статьи – обозначить эти проблемы. К ним относятся: 1) сохранившаяся с начала XX века тенденция к использованию технологий и методик педагогов-вокалистов из Западной Европы и Японии и недостаточная опора на научно-методический опыт российских педагогов по вокальной работе с детьми; 2) специфика фонетики китайского языка и ее влияние на вокальное обучение детей; 3) теоретико-методическое осмысление и практическая реализация вокального обучения на основе интеграции национального китайского стиля и академической европейской манеры пения (в Китае она ассоциируется только с *bel canto*); 4) отсутствие национальной научно-методической базы для вокального обучения школьников.

По первой из названных проблем отметим: из широкого круга трудов по истории и культуре Китая XX века известно, что выходцы из России внесли большой вклад в музыкальное образование китайских детей. Они открывали музыкальных школы и училища, создавали детские хоровые коллективы и оркестры и т. д. [10]. В первые дни основания Китайской Народной Республики, отмечает Чжан Цянь, «специалисты по вокалу из Советского Союза и стран Восточной Европы приезжали в Китай для обучения китайских студентов, и внесли свой вклад в улучшение профессионального преподавания вокальной музыки в моей стране» [13, с. 101]. Но то были взрослые студенты, а не дети.

После Второй Мировой войны активизировались командировки педагогов советских вузов в Китай, где они жили и работали порой до нескольких лет. Их миссия заключалась в организации деятельности кафедр и обучения вокалу студентов в учебных заведениях [14, с. 73]. Однако впоследствии эти контакты приостановились вплоть до конца XX века.

В современном Китае прослеживается ориентация педагогов-вокалистов на опыт работы выдающихся оперных певцов. Однако изучение работ по детскому вокалу, изданных за последние годы в КНР, не выявило имен русских педагогов. И это серьезное упущение, так как русская школа детского вокала имеет многовековые крепкие традиции и высочайшие результаты. Поэтому целесообразной представляется работа по составлению хрестоматии с выдержками (в переводе на китайский язык) из трудов русских специалистов по вокальному обучению детей. Тексты этой хрестоматии должны сопровождаться пояснениями для китайских учителей музыки и пения.

Вторая проблема связана с фонетикой – наукой о воспринимаемых и произносимых звуках. В языках разных народов они отличаются друг от друга. Это происходит от того, что имеются различия в произношении одинаковых звуков или особые звуковые сочетания, которых нет в других языках. Все это объясняет тесную связь фонетики с пением,

восприятие звуков и их воспроизведение с помощью голосового аппарата, артикуляционных органов, системы дыхания, моторно-двигательными реакциями.

Работа над вокальной фонетикой – один из важнейших разделов в ведущих вокальных школах мира. Но в китайских традициях вокального обучения детей имеются свои фонетические особенности. С древних времен пение в Китае признавалось наиболее эффективным способом изучения языка. Об этом свидетельствует предложенный Ван Янмином в XV – XVI вв. учебный предмет под названием *песенная поэзия* (или «пение стихов»).

Этот опыт обучения детей родному языку получил развитие в образовании Китайской Республики, прежде всего в педагогической деятельности ***Ли Цзиньхуэя*** – выдающегося китайского ученого, школьного учителя китайского языка и композитора. Ли Цзиньхуэй подметил, что пение – это лучший способ выучить язык с детьми: во-первых, у них очень развита способность подражания, во-вторых, строгие правила обучения языку лучше и прочнее запоминаются детьми благодаря тексту веселой игровой песенки [5].

Однако фонетическая сторона вокального обучения в Китае осложнена тем, что общепринятый в современном Китае язык начал формироваться сравнительно недавно (с 1911 по 1949 гг.). Этот язык имеет два основных названия-синонима: северно-китайский или *мандаринский*. Северно-китайским он называется потому, что объединяет все близкие друг к другу диалекты в провинциях Северного и Западного Китая и является самым распространенным на территории страны и крупнейшим из всех диалектов. *Мандаринским* этот язык называют от слова *гуаньхуа*, что означает речь мандаринов (или «чиновничья речь»).

Экскурс в языковые различия китайских диалектов не случаен, так как Ли Цзиньхуэй активно «участвовал в *мандаринском движении*» за формирование нового китайского языка с «пекинским диалектом» на основе фонетического алфавита. *Мандаринское движение* защищало письменность на народном языке и выдвигало два лозунга: «единого языка и письменности» и «унификации национального языка». А если учесть, что с 1966 по 1976 гг. была Культурная революция, ставшая тормозом в развитии образования в Китае, а потом началось медленное возвращение к культурному наследию страны, то становится понятно, что формирование «фонетического алфавита, единого языка и письменности не могло не сказаться на вокальном образовании детей, так как вокальная культура неотделима от слова» [6, с. 1].

Обновление в XX веке за короткий период устоявшегося веками фонетического строя и его распространение на территории всего Китая повлияло на вокальное обучение детей. В период смены языка и его фонетики страна переживала тяжелые времена защиты от внешних врагов и внутренних распрей, и не имела возможности проводить последовательную работу по формированию новой фонетической основы в вокальном обучении детей и взрослых певцов. Переход народа такой густонаселенной страны как Китай с одного языка на другой даже только в разговорной речи – это очень большая проблема, а перестройка фонетической основы в вокальном обучении детей – это значительно еще более сложная проблема. Во-первых, китайские дети на уроках родного языка изучают фонетику своего языка – учатся правильно произносить звуки и тон*а* (в отличие от других языков, в китайском есть понятие *тон*). Дети также учатся правильной интонации в соответствии с фонетикой родного языка, потому что от интонационной разницы одно и то же слово может иметь разный смысл: «Фонетика очень многогранна: часто смысловое значение определенного слова меняется в зависимости от интонации. Одни и те же иероглифы и сочетания с характером их произношения могут иметь десятки различных значений» [7, с. 13].

Во-вторых, в вокальном обучении по зарубежным методикам (например, в стиле итальянского *bel canto*) китайские дети осваивают совершенно иную фонетику – общепринятую в мировой практике. И из-за этого им фактически приходится осваивать две совершенно разные фонетики – разговорного родного языка и принятую в мировой практике вокальную фонетику, и перестраиваться с одной фонетики на другую – в речи и в пении.

Фонетическая основа является одной из актуальных проблем вокального обучения. Сокращенную классификацию согласных звуков в китайском языке приводит Ван Шикан: «Губы, язык и горло очень важны для артикуляции слов. Работа этих четырех органов голосового аппарата является основой для классификации согласных звуков: звуки, произносимые горлом, называются гортанными; звуки, произносимые с помощью языка, – язычными согласными; звуки, произносимые с помощью зубов, – зубными согласными; звуки, произносимые с помощью губ, – губными согласными» [4, с. 83].

Классификация гласных в китайском языке связана с различиями формы рта и положением языка при произношении. Вокальные характеристики гласных определяются размерами и очертаниями резонатора. «Качество звучания гласных в основном определяется формой и состоянием вокализации ротовой резонансной полости. Изменение ротового резонанса обусловлено различной координацией и взаимодействием языка, челюсти и губ. Например, движение нижней челюсти вверх и вниз в полости рта, степень открытия и закрытия полости рта, ретракция языка вперед и назад или изменение положения языка по высоте и т. д. – все это непосредственно влияет на качество звучания гласных» [12, с. 44–47].

Классификация согласных и гласных в китайском языке показывает, что его звуковой строй образуется из разнообразного сочетания частей речевого аппарата, и это оказывает прямое влияние на вокальную фонацию. Поэтому при вокальном обучении применение зарубежных методик, основывающихся на фонетике языков других народов, является достаточной сложной задачей для учителей музыки: необходимо перестраиваться на фонетику другого языка и овладевать приемами и навыками звукоизвлечения и звуковедения, отличающимися от естественной языковой среды и укоренившихся в национальных вокальных традициях.

Такой вывод естественно подводит к третьей проблеме . С началом широкого внедрения зарубежных методик по обучению пению, китайские педагоги признали отставание отечественной вокальной школы по целому ряду важных вопросов, например, в изучении анатомо-физиологического строения голосового аппарата, функций органов голосового аппарата, видов дыхания, дикции и артикуляции, «признанной во всем мире классификации вокальных голосов, вокальной системы певческого обучения и т. д. Эти теории являются относительно слабыми звеньями в нашей национальной певческой системе» [5, с. 2–3]. Поэтому сформировалось мнение о необходимости дополнить недостающие сведения из зарубежных трудов.

Наиболее обсуждаемым в теории и практике вокального обучения в Китае является искусство итальянского *bel canto* (хотя европейская манера академического пения – это не только bel canto). Китайские ученые и педагоги-вокалисты отмечают научный и систематизированный подход. Но они еще не определились с терминологией: для них *bel canto* – это и вокальный стиль, и система обучения и метод: «с течением времени *bel canto* как вокальный метод и система обучения был признан китайской музыкальной сценой за его научный и систематический характер» [3, с.10].

По мере внедрения стиля *bel canto* в обучающие практики и интеграции национального и итальянского стилей пения вокалистами и педагогами высказываются разные точки зрения. Вот их примеры: 1) отказаться от слияния двух способов пения и

обеспечить их свободное развитие; 2) отречение от использования достижений *bel canto* неизбежно затормозит развитие вокального искусства Китая; 3) тенденция включения *bel canto* в китайское национальное пение – новое направление в развитии национального исполнительства, расширяющее диапазон и силу голоса, сообщающее легкость и непринужденность в произнесении слов в пении, позволяющее добиться ровности дыхания, голосовой яркости и выразительности, обогащающее вокальную технику; 4) внедрение *bel canto* в национальную манеру вокального исполнительства не позволяет добиться связности в звуковедении без игнорирования той особой среды, в которой родилась национальная вокальная музыка; <...> 5) создание на основе слияния этих вокальных манер новой певческой парадигмы в Китае 6) обращение к *bel canto* только для исполнения зарубежных произведений [12; 5; 3 и др.].

В связи с этим школьные учителя музыки в Китае в последние десятилетия столкнулись с серьезными проблемами: *что* и *как* почерпнуть из сокровищницы итальянского *bel canto*? Как обучать детей *bel canto* и сохранить при этом традиционные основы национального стиля пения? Чему отдать приоритет? Анализ предложенных учеными и опытными педагогами-вокалистами вариантов – задача, не выполнимая для школьного учителя. Поэтому потребуются методические разработки и рекомендации.

Этот вывод логично подводит к следующей проблеме – нехватке актуального научно-методического обеспечения. Начиная с конца XX века по всем аспектам вокального обучения все больше внимания уделяется научным подходам и последовательности вокальной работы. Однако она ориентирована преимущественно на обучение взрослых студентов. Это подтверждается высказываниями авторитетных в Китае педагогов-вокалистов, в частности, Ван Шикан-Чунцина [4, с. 4–5]. При всей значимости в Китае музыкального обучения детей, вопрос о вокальной методике для них никогда не ставился. Между тем в России она насчитывает довольно длительную историю. Одна из современных систем принадлежит Т. Д. Смелковой и Ю. В. Савельевой [11].

Отсутствие верных научно-методических ориентиров к заимствованию зарубежных методик дезориентирует школьных учителей. Для них необходимо проведение профессиональных семинаров и курсов, в том числе о способах и методах применения *bel canto* в вокальной работе с детьми. А иначе, в результате непродуманного и слепого следования зарубежным методикам учителя музыки потеряют верные ориентиры в системе традиционных художественно-эстетических ценностей, исказят национальный звуковой состав языка, что может привести, в итоге, к утрате национальной культурной идентичности последующими поколениями китайской молодежи.

Недостатки научно-методического сопровождения выражаются в широком использовании методов в традициях национальной культуры пения, например *имитация плача на надрыве, кричащего горла, миметического* [2, с. 203–204]. Метод *имитации плача на надрыве* применяется для «тренировки управлять голосом в соответствии с образом вокального произведения» [2, с. 203]. Само название метода наводит на мысль, что с его помощью учителя музыки и педагоги по вокалу целенаправленно выводят детский голос из естественного тесситурного и динамического звучания. И это может повредить здоровью голосового аппарата детей.

Метод *кричащего горла* используется для обучения детей «звукоизвлечению за счет крика до определенной октавы или ноты» [2, с. 204]. Оба эти метода – *имитация плача на надрыве* и *кричащего горла* – явно исходят из древнекитайского традиционного оперного искусства, когда пение актеров перемежалось разговорами, возгласами и криками. Однако они не вписываются в современную концепцию охраны здоровья и естественного развития детского голоса. Во всяком случае, эти методы идут вразрез с требованиями используемой в современном Китае вокальной технологии *bel canto*.

Метод *миметический* «предполагает запоминание информации посредством расчленения композиции на отдельные частицы, которые ученики могут изучать от двух до четырех дней. Таким образом, они доводят до совершенства изучаемую песню или же мелодию» [2, с. 203].

При обучении вокалу детей в Китае применяются западноевропейские авторские методики, например, К. Орфа и З. Кодая. В целом значение этих методик положительно оценивается китайскими учеными и педагогами-вокалистами. Например, отмечается, что методика К. Орфа «способствует развитию вокальных данных. В ней, помимо инструментально-ансамблевых и двигательных импровизаций, немало певческих упражнений, импровизаций в форме вокально-речевого интонирования» [8, с. 25]. Однако в контексте заявленной темы это высказывание требует уточнения. Как известно, авторская методика К. Орфа – это не вокальная методика. Она основывается на триединстве музыки (а не только пения), слова и движения. Конечная цель его методики – воспитание личности в духе гуманизма, высвобождение природных сил.. Для своего «Шульверка» К. Орф специально написал музыку и песенки, так как считал, что для детей «нужна особая музыка. … Это не чистая музыка, а музыка, неразрывно связанная с речью движением: петь и одновременно приплясывать, выкрикивать дразнилку и чем-то звенеть. Чередовать речь и пение для детей так же естественно, как и просто играть» [6, с. 145].

К. Орф не ставил цель создать методику для вокального обучения детей. Слово и пение – это важные слагаемые его концепции. Но их синтез не предусматривает целенаправленного формирования вокальных умений и навыков.

Проведение специальной разъяснительной работы с обучающимися при разучивании текстов вокальных произведений на разных языках мира – это особая проблема китайских педагогов с контингентом разных возрастов. В научных и методических работах указывается, что текст песни – это не только слова, но и фрагмент художественной культуры, несущий особый культурный код и смысл. И китайским школьникам при исполнении песен на иностранных языках важно не только объяснить значение непонятных слов, но и их смысл. Все это относится и к исполнению китайскими школьниками произведений на тексты из старинной китайской поэзии, потому что, начиная с середины XX века, в основном применяют зарубежные методики (К. Орфа, З. Кодая, итальянского *bel canto* и др.), не соответствующие специфике китайской фонетики. Поэтому методика с текстами из китайских иероглифов проработана значительно слабее.

Отсюда следует вывод: длительная и уникальная история вокального обучения детей в Китае отличается непропорциональностью ее хронологических этапов и невероятно ускоренными темпами с начала XX века. Дополнительную сложность создала реформа фонетики в китайском языке (1911–1949 гг.). Это не способствовало полноценному и глубокому осмыслению китайскими учителями музыки и пения зарубежного опыта и способов его интеграции с национальными традициями вокального обучения детей. В современном Китае сторонники и противники спорят о необходимости, возможностях и способах интеграции национального вокального исполнительского стиля и итальянского *bel canto*. Это создает сложности для научно-методического обеспечения и повышения качества вокального обучения китайских школьников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ань Цзин. Практика «Мандаринского движения» в детской музыке Ли Цзиньхуэя / ответ. редактор Ронг Интао. – Пекин: Центральная консерватория, 2012. – 11 с.
2. Ван Хаобо. Приемы и методы обучения детей вокалу в Китае // Герценовские чтения. Художественное образование ребенка: стратегия будущего // Материалы VII

Международной научно-практической конференции. Том 7. Вып. 1. – Санкт-Петербург, Издат-во ВВМ; 2021. – С. 202–205.
3. Ван Хуан. Исследование применения бельканто в национальной вокальной музыке: дис. … маг., направление: вокальная музыка. Чанчунь, 2014. – 23 с.
4. Ван Шикан-Чунцин. Голосовое обучение детей / Новая серия учебников по обучению музыке. – Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2008. 9. – 128 с.
5. Джу Цихонг. На пути к созданию китайской вокальной школы // Народная музыка. – 1998. – №8. – С. 14–17.
6. Донгаузер Е. В. Воспитательный потенциал педагогики Карла Орфа / Е.В. Донгаузер // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 7. – С. 144–149.
7. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР: автореф. ... канд. пед. н: 13.00.08. – Москва, 2008. – 25 с.
8. Ду Хуэйцю. Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений: дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования) – Москва, 2021. – 169 с.
9. Ли Цзюньвэй. Разговор об особенностях музыки Ли Цзиньхуэя. – Лоян: Лоянский пед. университет, 2012. – 10 с.
10. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX–XXI веков // Вестник КемГУКИ. – 2017. – №40. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskoe-muzykalnoe-obrazovanie-v-hh-veke-i-ego-sostoyanie-na-rubezhe-hh-hhi-vekov (дата обращения: 28.01.2024).
11. Смелкова Т. Д., Савельева Ю. В. Основы обучения детей сольному академическому . Учебное пособие. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2022. – 92 с.
12. Фу Гоцин. Совершенствование вокальных навыков. – Сычуань. Сычуаньский колледж искусств и наук, 2006. –184 с.
13. Чжан Цянь. Развитие китайского вокального исполнительского искусства и изучение трех методов пения // Музыкальные исследования. – 2004 – (04). – С. 101–104.
14. Юй Дугань. Вокальная педагогика. – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2009. – 382 с.
15. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: автореф. ... канд. пед. н: 13.00.01 – Волгоград, 2015. – 27 с.

REFERENCES

1. An' Czin. Praktika «Mandarinskogo dvizhenija» v detskoj muzyke Li Czin'hujeja / otvet. redaktor Rong Intao. – Pekin: Central'naja konservatorija, 2012. – 11 p.
2. Van Haobo. Priemy i metody obuchenija detej vokalu v Kitae // Gercenovskie chtenija. Hudozhestvennoe obrazovanie rebenka: strategija budushhego // Materialy VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Tom 7. Vyp. 1. – Sankt-Peterburg, Izdat-vo VVM; 2021. – Pp. 202–205.
3. Van Huan. Issledovanie primenenija bel'kanto v nacional'noj vokal'noj muzyke: dis. … mag., napravlenie: vokal'naja muzyka. Chanchun', 2014. – 23 p.
4. Van Shikan-Chuncin. Golosovoe obuchenie detej / Novaja serija uchebnikov po obucheniju muzyke. – Izdatel'stvo Jugo-Zapadnogo pedagogicheskogo universiteta, 2008. 9. – 128 p.

5. Dzhu Cihong. Na puti k sozdaniju kitajskoj vokal'noj shkoly // Narodnaja muzyka. – 1998. – №8. – Pp. 14–17.
6. Dongauzer E. V. Vospitatel'nyj potencial pedagogiki Karla Orfa / E.V. Dongauzer // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. – 2014. – № 7. – Pp. 144–149.
7. Du Syvjej. Formirovanie pevcheskih umenij u vokalistov v vysshih uchebnyh zavedenijah KNR: avtoref. ... kand. ped. n: 13.00.08. – Moskva, 2008. – 25 p.
8. Du Hujejcju. Sovremennaja koncepcija vokal'nogo obrazovanija v KNR v svete rossijskih i kitajskih nauchno-metodicheskih dostizhenij: dis. ... kand. ped. n.: 13.00.02 – Teorija i metodika obuchenija i vospitanija (muzyka, urovni obshhego i professional'nogo obrazovanija) – Moskva, 2021. – 169 p.
9. Li Czjun'vjej. Razgovor ob osobennostjah muzyki Li Czin'hujeja. – Lojan: Lojanskij ped. universitet, 2012. – 10 p.
10. Li Jue. Kitajskoe muzykal'noe obrazovanie v HH veke i ego sostojanie na rubezhe HH–HHI vekov // Vestnik KemGUKI. – 2017. – №40. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskoe-muzykalnoe-obrazovanie-v-hh-veke-i-ego-sostoyanie-na-rubezhe-hh-hhi-vekov (data obrashhenija: 28.01.2024).
11. Smelkova T. D., Savel'eva Ju. V. Osnovy obuchenija detej sol'nomu akademicheskomu . Uchebnoe posobie. – Sankt-Peterburg: Lan', Planeta muzyki, 2022. – 92 p.
12. Fu Gocin. Sovershenstvovanie vokal'nyh navykov. – Sychuan'. Sychuan'skij kolledzh iskusstv i nauk, 2006. –184 p.
13. Chzhan Cjan'. Razvitie kitajskogo vokal'nogo ispolnitel'skogo iskusstva i izuchenie treh metodov penija // Muzykal'nye issledovanija. – 2004 – (04). – Pp. 101–104.
14. Juj Dugan'. Vokal'naja pedagogika. – Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izd-vo, 2009. – 382 p.
15. Jao Vjej. Podgotovka specialistov vokal'nogo iskusstva v sistemah vysshego muzykal'nogo obrazovanija Kitaja i Rossii: avtoref. ... kand. ped. n: 13.00.01 – Volgograd, 2015. – 27 p.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Денисов Николай Григорьевич
доктор философских наук,
профессор кафедры истории, культурологии и музееведения
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: ngdenisov@gmail.com
Антипина Алина Александровна
магистрант, кафедра истории, культурологии и музееведения
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: antipina.alinka@bk.ru

Denisov Nikolay G.
Doctor of Philosophy,
Professor of the Department of History, Cultural Studies and Museology
Krasnodar State Institute of Culture
Antipina Alina A.
Master's student,
Department of History, Cultural Studies and Museology
Krasnodar State Institute of Culture

ТРАДИЦИИ И ПРАКТИКИ РЕГИОНАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ИХ РЕКОНСТРУКЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Аннотация. Основная идея научной работы посвящена изучению традиций и современных практик фестивального движения в России. Сегодня фестивали становятся частью жизни всех народов Отечества и приобрели многоуровневую систему от поселений до столицы, отражающей многообразие национальной культуры, события исторического прошлого и явлений современного искусства. Однако существуют проблемы, связанные с реконструкцией традиций в региональных практиках развития фестивального движения в области декоративно-прикладного творчества, что является предметом нашего исследования. В данной статье анализируется поиск инновационных художественных форм и выразительных средств, отражающих вопросы сохранения этнической и культурной самобытности в современных региональных условиях.

Ключевые слова: культурная политика, фестиваль, декоративно-прикладное творчество, реконструкция, традиции, народная культура, историческая память, новые технологии.

TRADITIONS AND PRACTICES OF THE REGIONAL FESTIVAL MOVEMENT AND THE PROBLEMS OF THEIR RECONSTRUCTION IN MODERN CONDITIONS

Abstract. The main idea of the scientific work is devoted to the study of traditions and modern practices of the festival movement in Russia. Today, festivals are becoming part of the life of all the peoples of the Fatherland and have acquired a multi-level system from settlements to the capital, reflecting the diversity of national culture, events of the historical past and phenomena of modern art. However, there are problems associated with the reconstruction of traditions in regional practices of the development of the festival movement in the field of arts and crafts, which

is the subject of our research. This article analyzes the search for innovative artistic forms and expressive means reflecting the issues of preserving ethnic and cultural identity in modern regional conditions.

Keywords: cultural policy, festival, arts and crafts, reconstruction, traditions, folk culture, historical memory, new technologies.

Актуальностью данного исследования заключается в том, что в современном расколотом мире и попытках внешних деструктивных сил к духовному и идеологическому разобщению российского общества во весь рост встаёт проблема сохранения и развития культурно-исторических традиций соборности, солидарности и сплоченности людей на региональном и местном уровнях. К числу носителей этих традиций относятся такие социокультурные и вместе с тем коллективные формы популяризации народного искусства, как фестивальное движение.

С исторической точки зрения «фестиваль» происходит от латинского «festivus» - праздничный, как действенное массовое творческое событие, зеркально отражающее историко-культурную и духовно-творческую силу российских народов.

В традиционной культуре фестиваль служит субъектом объединения народных талантов. Праздники во все времена выполняли воспитательную и эмоциональную нагрузку, сохраняли связь настоящего и прошлого.

Тема исследования также актуализируется триединством таких концептуальных составляющих, как когнитивный потенциал историко-культурного наследия духовных практик от Древней Руси до наших дней; изучение богатой сложности современных реконструкций фестивального движения, его интерпретаций в региональных практиках; социокультурная консолидация различных возрастных, профессиональных и этноконфессиональных групп населения в процессе освоения ими традиций и практик регионального фестивального движения в сфере декоративно-прикладного творчества. Об актуальности темы свидетельствует также растущая в современных условиях популярность фестивального движения среди традиционных культур, интерпретирующих собой общее и особенное в творчестве народов различных регионов, стран и цивилизаций.

Степень научной разработанности проблемы. Проблематика традиционного фестивального движения и вопросы его поэтапного развития в современном гуманитарном знании освещается достаточно широко.

Согласно А.Я. Флиеру, сама технология и полученный с ее помощью результат являются эквивалентными понятиями «культурная форма». Таким образом, в исследовании А.Я. Флиера отмечается роль «текста» в культурной форме. Его значение отображает конкретно-историческое явление или событие, их отношение и взаимодействие с существующими нормами и стандартами жизнедеятельности.

О вопросах значения фестивалей и праздников и их месте в духовном развитии общества поднимают в своих трудах
Е.Д. Блинова, А.В. Бенифанд, А.И. Мазаев, Ю.В. Мысливцева,
А.А. Охрименко и И.Н. Толстых, Е.И. Резникова, З.П. Рыжкова, раскрывающие такие функции фестивального движения, как социокультурная, рекреационная, компенсаторная, идеологическая (мировоззренческая), коммуникативная, творческая.

В своей работе мы используем литературу и источники, раскрывающих фестивали народного творчества в дискурсах полифункционального значения, что позволяет исследовать их истинный феномен во взаимодействии и взаимопроникновении различных видов декоративно-прикладного творчества.

Целью исследования является попытка современной реконструкции фестиваля традиционной культуры на примере авторского проекта, реализуемого в городе Краснодар.

Поставленной целью *обусловлено решение следующих задач:* изучить понятия, функции и виды фестивалей; проанализировать теоретические и практические подходы в проведении региональных фестивалей; исследовать механизмы их формирования, трансформации и реконструкции; определить роль и место фестивального движения в современной массовой культуре; обобщить практический опыт народных мастеров в полевых условиях; выявить позитивные и негативные последствия в реконструкции традиционного фестивального движения; разработать рекомендации по сохранению культурного наследия средствами и возможностями современного декоративно-прикладного творчества.

Научная новизна данной работы заключается в культурологическом исследовании современных практик реконструкции традиционного фестивальского движения на примере декоративно-прикладного творчества.

Методология исследования основана на культурологическом и историческом подходах, статистическом, аналитическом и эмпирическом методах, сравнительном анализе.

Методы исследования включают: историко-культурный, социально-культурологический, компаративного анализа и противопоставления, сбор и обработку данных о фестивалях в регионах, использование нормативно-правовых актов и социологических исследований, метод экспертного интервьюирования.

Применение данных подходов и методов позволило более полно исследовать фестивальное движение на региональном уровне, разработать рекомендации по сохранению народного декоративно-прикладного искусства в едином пространстве культуры.

Генезис фестивального движения берёт своё начало с конца XVIII века к началу XIX века. В этот исторический период главным центром народных промысел и ремесел выступает ярмарка, которая проводилась ежегодно. Самые масштабные и известные дореволюционные ярмарки: Нижегородская, Ирбитская, Пермская, Оренбургская, Барнаульская. Продолжительность такого народного действа занимала от двух недель и до полутора месяцев, сопровождавшегося творческими выступлениями Скоморохов, развлекавших публику песнями, хороводами и кукольными представлениями.

Первый законодательный акт, который установил государственную образовательную систему в России, были Предварительные Правила Народного Просвещения 1803 года. Они определили основные типы образовательных учреждений: приходские школы, уездные школы, гимназии и университеты. Профессор В. И. Лях отмечает, что в Российской империи термин «народное образование» был синонимом термина «начальное образование». К примеру, стремление казаков дать детям образование, было обусловлено традициями Запорожской Сечи, где высоко ценились грамотные люди, способные читать «священные» тексты и обучать «тёмный» народ добру. [6]

Эпоха Октябрьской революции 1917 года и двадцатые годы открывают новую страницу народных празднеств, связанных с социалистическими идеями культурной революции. В этот период доминантой выражения идеологического преображения российского общества становятся площадные театрализованные представления и массовые виды художественного творчества, породивших и фестивальное движение, приобретшие организованные и цикличные формы. Так с 1936 года в Москве проводились вечера искусств, на которых представлялись творческие достижения выдающихся советских деятелей культуры. Масштаб художественной деятельности с каждым годов возрастал. Огромную популярность имели движения «синеблузников», агитбригад. Движение «синеблузников» было очень популярным в 20-е годы прошлого столетия. Так называли участников театрализованных коллективов, которые выступали на фабриках и заводах, в

столовых и пивнушках. Они пели песни, рассказывали стихи, разыгрывали сценки и пантомимы. Первые коллективы «Синей блузы» образовались в 1923 году в столице России, а позже такие агитгруппы начали появляться и в других городах. Участники носили одинаковую сценическую форму — синие блузки и чёрные широкие брюки. Агитбригады получили массовое распространение в первые годы после Октябрьской революции: на стройках, производствах, в сельской местности. Репертуар таких коллективов, как правило, состоял из литературно-художественных монтажей, обозрений, сценок, хоровых и танцевальных номеров, отражающих трудовую, бытовую и общественно-политическую жизнь. На Кубани масштабные представления в этот период ставил знаменитый режиссер Всеволод Мейерхольд, а детские праздники известный писатель Самуил Маршак. В канун Великой Отечественной войны в фестивальном движении участвовали более тридцати тысяч коллективов в сельской местности, насчитывающих более трехсот тысяч человек. Боевое художественное творчество не прекращалось и во время войны, его победный дух переместился из стен клубов в прифронтовые зоны, госпитали, армию и флот. Уже в 1943-1945 годах осуществлялись патриотические смотры художественной самодеятельности, что свидетельствует о самовыражении победного духа средствами народного искусства.

Послевоенное восстановление государством всех сторон мирной жизни предполагало поиск новых форм, средств и способов развития творческих сил советского народа – победителя, что отразилось в масштабном культурном строительстве по обновлению социально-культурной и всей материальной инфраструктуры общества. В творческой жизни советских людей ярким феноменом являлись всесоюзные и всероссийские конкурсы и смотры художественного творчества 60-х годов, открывшими миру неисчерпаемые творческие силы многонационального народа эпохи, так называемого, «развитого социализма».

В постсоветский период решительный поворот в отношении культурного развития российской государственности и общества был предпринят, на наш взгляд, в 2009 году, когда была принята «Стратегия национальной безопасности Российской Федерации до 2020 года». В этом документе впервые было отмечено, что «решение задач по обеспечению национальной безопасности в сфере культуры в среднесрочной и долгосрочной перспективе достигается путем признания важной роли культуры в возрождении и сохранении культурно-нравственных ценностей, укреплении духовного единства многонационального народа Российской Федерации. [14]

Двадцатые годы нынешнего столетия отмечены жизнетворным открытием традиционных ценностей, как духовного наследия великой русской культуры. Ныне отношения государства и общества к традиционной культуре, художественным ремеслам, декоративно-прикладному творчеству стали реальными приоритетами национальной культурной стратегии и нравственной основой безопасности страны. Проблемы сохранения народных традиций становятся оперативной повесткой в государственной политике и, в первую очередь, в части защиты фондов фольклорно-этнографических материалов, хранящих богатое культурное наследие России. В течение XX века в этих фондах были собраны результаты исследовательской работы нескольких поколений российских ученых, включая сотни тысяч аудиозаписей и огромный объем рукописных материалов (полевых записей, дневников, нотных транскрипций, стенограмм устных выступлений ведущих ученых и т.д.). Большинство из них не выпущены в свет, что по-прежнему остается культурологической лакуной. Важно констатировать, актуальность и публичную востребованность этих исторических памятников России, как ценных источников для дальнейшего развития, народоведческих наук, исследовательских школ и десятков тысяч профессиональных и любительских фольклорных коллективов. [7]

К примеру, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» находится в авангарде фестивального движения в области традиционной культуры в целом и декоративно-прикладного творчества в частности. Здесь ежегодно проходит фестиваль «Орнамент», его основной целью является создание современного творческого пространства для народной культуры; интегральная апробация современных технологий и традиционных элементов; взаимообогащение народного искусства и культурных инициатив. Фольклорные коллективы репрезентуют программы, а приглашенные мастера раскрывают особенности декоративно-прикладного творчества. Историко-культурные смыслы прошлого и настоящего недавно образно представила мастерица народной культуры Валентина Монастырная из Динского района Краснодарского края: «Это генеалогическое древо моё. Это была моя первая куколка в символической роли машины времени. Сейчас нужно объединяться в трудовом и творческом единстве народа». [13] В свою очередь, художественные коллективы института подарили участникам и гостям фестиваля праздничное настроение в духе русской народной культуры: костюмы, аксессуары, песни, частушки, живую музыку. В фестивальской традиции вуза является завязывание лент, на которых остаются фамилии, национальность и адреса творчества авторов, после чего эти реликвии вешаются на ветвях большого раскидистого «Дерева дружбы», расположенного на территории института культуры.

Работы декоративно-прикладного творчества Краснодарского государственного института культуры были представлены на итоговом Всероссийском конкурсе «Моя страна - моя Россия», проходившем в Москве, где члены жюри настоятельно рекомендовали всячески популяризировать традиционные ценности народной культуры Кубани в других регионах России и, особенно, среди подрастающего поколения. Предложено широко практиковать создание школ мастеров по различным видам этого уникального искусства; развивать жанровое разнообразие фестивальной деятельности, вовлекая в него представителей различных этнокультурных и конфессиональных групп населения. Ответ не заставил себя долго ждать. Масштабным региональным событием явился XV краевой фестиваль мастеров декоративно-прикладного творчества, фотоискусства и народных ремёсел «Яблочный Спас», проходивший в 2024 году в городе Краснодаре, в котором приняли участие более чем 300 авторов. На нем мастерами представлялись разнообразные направления художественных промыслов Кубани, таких как иконопись, живопись, фотоискусство, вышивка, вязание, резьба, плетение и многое другое. Особенностью данного фестиваля явилось его проведение в год Семьи с мастер-классами и практиками семейного приобщения к народному творчеству.

Во время таких фестивальных мероприятий происходит обмен идеями и опытом в социальной и духовной сферах, а также возникают новые творческие проекты. Именно в этом заключается ценность фестиваля как коллективной формы социокультурного общения.

Семейные творческие ценности и проблемы передачи их новым поколениям стали предметом обсуждения на III Всероссийской научно-практической конференции, по теме: «Традиционные ценности, уклад и быт кубанской семьи», на которой соавтор данной статьи Алина Антипина выступила с докладом и поделилась личным опытом в проведении этнографического исследования и выпуске книги «Традиционная народная культура Кубани. Мастера народного искусства». В настоящее время выпускается второе издание этого научного труда. Он может быть полезен ученым и тем, кто занимается сохранением традиционной народной культуры, а также явится научно-учебной основой для многих энтузиастов семейной художественно-педагогической деятельности. [11, 12]

Согласно проведенному нами исследованию, был выявлен и ряд в этой области, требующих своего разрешения. Альтернативой прозападным корыстным либеральным

ценностям выступают соборные свойства традиционных российских ценностей и такой коммуникативной формы как фестивальное движение. Для эффективной реконструкции фестивалей историко-культурной направленности остро востребована изготовление изделий, костюмов, предметов быта, декораций, аксессуаров и других предметов прошлых эпох. Между тем, эти вопросы пока не стали приоритетными для производителей.

Другая проблема, связана с проведением фестиваля в период низкого туристического сезона, что напрямую отражает неблагоприятные погодные условия. Для эффективного развития фестивального движения целесообразно создание комплексных исторических музеев под открытым небом, а также проведение мероприятий исторической реконструкции в несезонное время. Немаловажной остается проблема неприспособленности мест, где проводятся подобные мероприятия, а также возможности для размещения туристов с ограниченными возможностями.

В-третьих, информационное поле фестивального движения является неотъемлемой частью, поскольку, визуальное освещение мероприятий позволяет увеличить масштаб посетителей, что способствует увеличению охвата людей. В данном случае проблема заключается в расширении креативных возможностей достойной рекламы, наличие которой значительно актуализирует смыслы и воспитательное предназначение подобных патриотических мероприятий.

Несмотря на существующие проблемы фестивальное движение с каждым годом обретает новые формы: открываются новые площадки с интерактивным управлением и эффективным их использованием, а технологическое обеспечение позволяет подключать участников разных стран мира и транслировать на мировых платформах сети. В рамках организации фестивалей могут быть задействованы учебные организации возможности многообразных интернет-ресурсов, обеспечивающих как расширение границ движения, так и его непосредственных субъектов.

Как утверждает в своей монографии «Политика культуры - культура политики - культурная политика» профессор Денисов Н.Г., процесс развития общественного сознания имеет под собой культурно – идеологическую основу. Действительно, процесс духовного обогащения общества опирается на его культуру, нормы поведения, традиции, обычаи, ценности, праздники, народное искусство, что объединяет людей друг с другом и окружающим миром. Эти социокультурные функции в полной мере несет собой фестивальное движение, раскрывающее собой полноценный образ жизни человека, общества и государства в целом. [2]

Таким образом, в современных условиях актуализируются традиции фестивального движения в России, что обусловливает необходимость активного сотрудничества всех заинтересованных сторон, включая государственные органы, образовательные и просветительские учреждения, общественные организации. Только так можно сохранить и передать культурное наследие будущим поколениям, а также адаптировать его к современным реалиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гражданская и культурная идентичность как стратегический ресурс российской государственности // «Культурная жизнь Юга России» // № 4 (42), 2011 – С. 39.
2. Денисов, Николай Григорьевич. Политика культуры - культура политики - культурная политика: монография / Н. Г. Денисов; Министерство культуры Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Краснодарский государственный институт культуры. – Краснодар: КГИК, 2020. – 269 с.

3. Загребин С.С. Культурная политика в постсоветской России: смена ориентиров и приоритетов : Культурная политика: строим большую Россию // Вопросы культурологии . – 2016. – №2. – С. 8-13.
4. Кафтан, В. В. Современные идеологические тренды: учебник / В.В. Кафтан, А.П. Погорелый. – Москва: КноРус, 2024. – 329 с.
5. Лях В.И. Культура Кубани: генезис и структурообразующие элементы. Материалы к лекциям. Краснодар. – 2009. – 381 с.
6. Лях, Валентина Ивановна. Культура Кубани: генезис и структурообразующие элементы: материалы и лекции / В.И. Лях; Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств. - Краснодар: б. и., 2009. – 420 с.
7. Морозов Д.В. Фонды фольклорно-этнографических материалов: современное состояние и проблемы сохранения // Живая старина. – 2018. – №3 (99). – С. 59-60.
8. Послание Президента Федеральному Собранию «О вопросах развития культуры и сохранения культурного наследия» от 29 февраля
2024 г.
9. Приоритетные направления в государственной культурной политике Российской Федерации: учебное пособие / [С.Т. Баранов, В.В. Василенко и др.]; под ред. В.Н. Грузкова. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2017. – 169 с.
10. Флиер А.Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие для магистрантов и аспирантов, докторов и соискателей / А.Я, Флиер. – Москва: Академический проект, 2000. – 496 с.
11. Традиционная народная культура Кубани (Мастера народного искусства): очерки / С.А. Жиганова, Т.А. Криницкая, М.А. Голубева, О.В. Ляпунова; Краснод.гос.ин-т культуры. – Краснодар: КГИК, 2023. – 184 с.
12. Традиционная народная культура Кубани (Мастера народного искусства): очерки / С.А. Жиганова, Т.А. Криницкая, М.А. Голубева, О.В. Ляпунова; Краснод.гос.ин-т культуры. – Краснодар: КГИК, 2024. – 172 с.
13. Традиционные ценности, уклад и быт кубанской семьи /Антипина А.А. руководитель Денисов Н.Г. // III Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная году семьи, ФГБОУ ВО «КГИК», 11 апреля 2024 г.
14. Указ Президента РФ от 12 мая 2009 г. № 537 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации до 2020 года».

REFERENCES

1. Civil and cultural identity as a strategic resource of Russian statehood // "Cultural life of the South of Russia" // No. 4 (42), 2011 – 39 p.
2. Denisov, Nikolai Grigorievich. Politics of culture - culture of politics - cultural policy: monograph / N. G. Denisov; Ministry of Culture of the Russian Federation, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education Krasnodar State Institute of Culture. - Krasnodar: KGIK, 2020. – 269 p.
3. Zagrebin S.S. Cultural policy in post-Soviet Russia: change of benchmarks and priorities: Cultural policy: building a greater Russia // Questions of cultural studies. – 2016. – №2. – Pp. 8-13.
4. Kaftan, V. V. Modern ideological trends: textbook / V. V. Kaftan, A. P. Pogorely. - Moscow: Knorus, 2024. – 329 p.
5. Lyakh V. I. Culture of Kuban: genesis and structure-forming elements. Materials for lectures. Krasnodar. – 2009. – 381 p.

6. Lyakh, Valentina Ivanovna. Culture of Kuban: genesis and structure-forming elements: materials and lectures / V. I. Lyakh; Krasnodar State University of Culture and Arts. – Krasnodar: b. and., 2009. – 420 p.
7. Morozov D. V. Folklore and ethnographic materials funds: current state and problems of preservation // Living antiquity. 2018. No. 3 (99). Pp. 59-60.
8. Address of the President to the Federal Assembly "On the development of culture and the preservation of cultural heritage" dated February 29, 2024.
9. Priority areas in the state cultural policy of the Russian Federation: a textbook / [S.T. Baranov, V.V. Vasilenko et al.]; edited by V.N. Gruzkov. - Stavropol: Publishing house of SKFU, 2017. – 169 p.
10. Flier A.Ya. Culturology for culturologists: a textbook for master's and postgraduate students, doctors and applicants / A.Ya, Flier. - Moscow: Academichesky proekt, 2000. – 496 p.
11. Traditional folk culture of Kuban (Masters of folk art): essays / S.A. Zhiganova, T.A. Krinitskaya, M.A. Golubeva, O.V. Lyapunova; Krasnodar State Institute of Culture. – Krasnodar: KGIK, 2023. – 184 p.
12. Traditional folk culture of Kuban (Masters of folk art): essays / S.A. Zhiganova, T.A. Krinitskaya, M.A. Golubeva, O.V. Lyapunova; Krasnodar State Institute of Culture. – Krasnodar: KGIK, 2024. – 172 p.
13. Traditional values, way of life and everyday life of the Kuban family/Antipina A.A. supervisor Denisov N.G. // III All-Russian scientific and practical conference dedicated to the Year of the Family, FGBOU VO "KSIK", April 11, 2024
14. Decree of the President of the Russian Federation of May 12, 2009 No. 537 "On the National Security Strategy of the Russian Federation until 2020".

Кудрявцева Серафима Викторовна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: serafima.kudryav@mail.ru

Kudryavtseva Serafima V.
Postgraduate student of the Department of Music Education and Training
Herzen State Pedagogica University

ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД КАК ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПЛАТФОРМА ФОРМИРОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ У ОБУЧАЮЩИХСЯ – ПИАНИСТОВ В КОЛЛЕДЖЕ

Аннотация. В статье рассматривается целесообразность и необходимость обращения к деятельностному подходу в процессе формирования информационно-технологических компетенций у обучающихся-пианистов колледжа; научно аргументируется причины необходимости включения комплекса информационно-технологических компетенций в систему профессионального музыкального образования.

Ключевые слова: система профессионального музыкального образования, информационные технологии, компетенции, компетентность специалиста, обучающиеся-пианисты.

ACTIVITY-BASED APPROACH AS A DIDACTIC PLATFORM FOR DEVELOPING INFORMATION-TECHNOLOGICAL COMPETENCES IN COLLEGE PIANIST STUDENTS

Abstract. The article examines the feasibility and necessity of using the activity-based approach in the process of developing information-technological competencies in college pianist students; the reasons for the need to include a set of information-technological competencies in the system of professional music education are scientifically substantiated.

Keywords: professional music education system, information technology, competencies, specialist competence, pianist students.

В последние десятилетия развивается тенденция, в которой целью образования является студент, как самореализующаяся и самоопределяющаяся личность. В этой связи деятельностный подход, обеспечивающий смену ракурса образования с формирующей модели на развивающую способствует формированию благоприятного образовательного пространство для развития деятельностных способностей обучающегося [13, с.23].

Деятельностный подход в сфере образования подразумевает высокий процент активности ученика и его самостоятельность. Еще Конфуций писал: «Я слышу и забываю, я вижу и запоминаю, я делаю и понимаю» [11, с. 37].

Сегодня обращение представителей музыкально-педагогического сообщества к деятельностного подхода как дидактическому инструментарию в обучении и воспитания молодого поколения специалистов набирает актуальность, что объясняет необходимость научного обоснования и решения данной проблемы. Корень проблемы лежит в необходимости создания методического сопровождения процесса профессиональной подготовки будущих музыкантов на базе деятельностного подхода, что требует детального изучения для переноса содержания образования в новые условия.

Основоположником деятельностного подхода признан А. Дистервег, объяснявший его утилитарность таким образом: «процессы обучения и воспитания человека протекают внутри его собственной деятельности» [5]. Эффективность деятельностного подхода проанализирована в трудах российских ученых, например, А.Н. Леонтьева, который справедливо отмечал, что личность – это «исключительная реальность, формирующаяся в процессе жизнедеятельности человека». По мнению исследователя, виды деятельности существуют разные, но конкретные –«преподавательская, предметная, индивидуальная, предполагают интеллектуальное включение» [9].

Специфика применения деятельностного подхода в процессе обучения представлена в трудах Д.Б. Эльконина, Е.В. Бондаревской, Л.С. Выготского, И.Я. Лернера, А.В. Хуторского и др.

Следует отметить, что наиболее значимым компонентом деятельностного подхода в образовании является рефлексивное обучение, суть которого заложена в анализе собственного положительного или отрицательного опыта и коррекции дальнейших действий. В процессе деятельности проявляются личностные качества будущего специалиста, его психика и в результате, выражается инициатива и ответственность.

Так, Д.Б. Эльконин выводит теорию реализации деятельностного подхода и основывает ее на следующих учебных задачах: формирование проблемы; поиск ее решения; решение; анализ правильности найденного решения [13, с.25]. Внедрение деятельностного подхода в систему образования зиждется не на получении знаний, а изучении определенных видов деятельности посредством получения знаний. Деятельностный подход дает возможность объединить освоение обучающимися теоретических знаний и их применение на практике.

Обращение автора статьи к проблеме обоснования применения деятельностного подхода в процессе профессиональной подготовки будущих пианистов в колледже обоснован тем, что в современном обществе сегодня разворачиваются глобальные процессы по цифровизации практически всех сфер жизнедеятельности общества, одним из основных которой выступает информатизация – ускоренное накопление знаний. Такие условия создают необходимость в формировании средств обработки, хранения и передачи информации, что реализуется в направлении компьютеризации информации и автоматизации различных сфер экономической, политической социокультурной деятельности.

Указанные выше средства представляют собой их совокупность и носят название – информационные технологии. Актуальность и их востребованность в жизни человека формируют необходимость включения их в содержание образования всех ступеней и уровняй в соответствии с возрастными данными обучающихся в виде комплекса компетенций, уровень и качество которых выступают показателями компетентности современного специалиста.

Компетенции как важный ориентир качества и эффективности системы современного профессионального образования – это комплекс личностных качеств по отношению к изучаемому и в дальнейшем, осуществляемому профессиональному виду деятельности [10, с.62].

М.В. Бирюкова объясняет понятие «компетенция» как способность осуществлять профессиональную деятельность на уровне «стандарта», т.е. используя универсальный спектр знаний и навыков [3, с. 193].

Н.И. Алмазова понимает компетенции как профессиональные знания и умения [1]. Ряд исследователей В.М. Шепель, Н.Ф. Талызина, В.Д. Шадриков, Н.Т. Печенюк, Р.К. Шакуров и др. утверждают, что компетенции – это владение комплексом профессиональных знаний и умений [15, 16, 18].

Информационные компетенции заключается в способности обучающихся искать, преобразовывать и транслировать информацию и претворяется в двух уровнях реализации: первый – овладение способами поиска, преобразования и передачи информации; второй – овладение способами работы со специализированной информацией.

Технологическая же компетенция, по мнению С.Н. Кашкина, представляет собой спектр необходимых специалисту знаний о современных технологиях в сфере производства и межличностного общения, а также опыт их применения в профессиональной деятельности [7, с. 64].

Таким образом, информационно-технологические компетенции подразумевают освоение конкретных знаний, умений и навыков, а также способность использовать их в дальнейшей профессиональной деятельности [8, с. 135].

Сакулина Ю.В., например, пописывает данный вид компетенций как комплекс знаний, умений и навыков, при этом обращаетет внимание на способность будущего специалиста свободно ориентироваться в информационном поле, осуществлять фильтрацию материала используя соответствующие программные средства [14].

Е.В. Замара [6] и В.Н. Аниськин [2] рассматривают значимость технологической компетенции как возможность осуществления студентами работы с информацией и перенос этой возможности в профессиональную деятельность. Исследователи делают вывод, что информационно-технологическая компетенция является, своего рода, одним из ценностных ориентиров современного образования.

Современное образование предполагает не только освоение знаниями и навыками, но и формирование личностных качеств и ценностных установок, реализуемое через активизацию мышления у субъекта образования. Именно это по мнению С.В. Толоконникова является успехом приобретения информационно-технологических компетенций у студентов [17, с. 771]. Для этого должны быть созданы определенные педагогические условия, направленные на выявление ориентиров в содержании образования для поиска смыслообразования. Вместе с этим, такое содержание должно активизировать творческий подход педагога, а у студентов побуждение к деятельности.

Следует отметить и важность формирования у обучающихся понимания основ безопасности и владения необходимыми для этого инструментами. Значимость безопасности повышается на столько, на сколько повышается риск неблагоприятных факторов, т.е. очень стремительно в условиях современного мира.

Систематическая и плановая проверка степени сформированности информационно-технологических компетенций у студентов помогает выявить ошибки в обучении и определить варианты для их устранения. Такая оценка должна осуществляться преподавателями путем тестирования, анкетирования и последующего анализа полученных результатов.

С.В. Толоконников процесс формирования информационно-технологических компетенций определяет несколькими основополагающими условиями: высокий уровень компетентности преподавателя в сфере информационно-коммуникативных технологий, полноценное техническое обеспечение, творческая активность студентов в образовательном процессе, гибкость образовательных программ [17].

Эффективное формирование информационно-технологических компетенций возможно при наличия следующих компонентов образовательной среды:

– высокий уровень информационно-технологических компетенций преподавателя (наличие высокого уровня сформированности данных компетенций у преподавателя способствует не только передаче знаний, но демонстрирует свободное владение информационными технологиями);

– методическая оснащенность процесса формирования информационно-технологических компетенций (обсепечение методическими материалами процесса формирования информационно-технологических компетенций дает возможность обучающимся получать доступ к учебным материалам не только в колледже, но и за его пределами);

– доступность и гибкость содержания и методов обучения (стимулирует применение на практике сформированных информационно-технологических компетенций, то есть чем выше степень интерактивности, тем выше эффективность усвоения получаемой информации).

Основы формирования информационно-технологических компетенций будущих пианистов в колледже связаны, прежде всего, с применением музыкально-компьютерных технологий. Это позволяет обучающимся получать информацию в цифровом формате. Проблема заключается в наличии большого объема информации в режиме offline или неоцифрованном виде, тогда, как коммуникативные условия образования диктуют прямо противоположное. Вместе с этим расширяется объем информации и стремительно увеличивается скорость ее передачи. В этой связи молодой специалист для реализации себя как специалиста должен владеть навыками поиска, отбора и передачи информации.

Решение данной проблемы возможно посредством комплекса программного обеспечения, используемого в образовательных целях: компьютеры, мобильные приложения, музыкальные редакторы, интернет-средства передачи информации, цифровые инструменты поиска информации. В данном случае, педагог должен представлять собой полноценную личность с перспективой постоянного интеллектуального развития, возможностью восприятия новой информации и ее отбора из получаемого общего объема.

Эффективность процесса формирования информационно-технологических компетенций у обучающихся-пианистов в колледже обеспечивают определенные виды самостоятельной работы: выполнение курсовых и дипломных работы, составление музыкально-просветельских проектов, а также мультимедийных педагогических программ. Важным аспектом эффективности данного процесса выступает метод включения обучающихся в сетевую образовательную среду.

Именно поэтому в Федеральных государственных образовательных стандартах ФГОС СПО, ФГОС ВО отражены требования, которые регламентируют процесс формирования информационно-технологических компетенций в процессе реализации образовательных программ в сфере культуры искусства и музыкального образования. Содержание дисциплин учебных планов (Информатика, Музыкальная информатика и др.) направлено на приобретение и совершенствование у обучающихся навыков применения информационных технологий для свободного ориентирования в цифровом современном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазова Н.И. Когнитивные аспекты формирования межкультурной компетентности при обучении иностранному языку в неязыковом вузе. Автореферат дис. на соиск. ученой степени д-ра пед. наук. Санкт-Петербург, 2003. – 47 с.
2. Аниськин В.Н., Ярыгин А.Н. Информационно-технологическая компетентность личности как цель и ценность современного высшего профессионального образования // Вектор науки ТГУ. – 2013. - №1 (23). – С. 298-301.
3. Бирюкова М.В. Понятие «компетентность» и «компетенция» в современной образовательной практике / Экономика и социум, №1(14), 2015, с. 193-206.

4. Горбунова И.Б., Родионов П.Д., Романенко Л.Ю. Музыкально-компьютерные технологии в формировании компетентности современного музыканта / Terra Linguistica., №1., 2013. С. 39-45.
5. Дистервег Ф.А.В. Избранные педагогические сочинения / Ф.В.А. Дистервег. – М.: Учпедгиз, 1956. – 378 с.
6. Замара Е.В. Информационно-технологическая компетентность личности в условиях современного профессионального образования // АНИ: педагогика и психология. – 2014. - №1 (6). – С. 29-31.
7. Кашкин С.Н. Разработка модели профессионально ориентированного непрерывного технологического образования будущего специалиста (на примере электротехнического профиля). дисс. … канд. пед. наук: 13.00.08 / Воронеж, 2006, 2006. – 209 с.
8. Корнеева Л.И. Панасенков Н.А. Формирование информационно-технологической компетенции будущих лингвистов в условиях компьютеризации процесса перевода / Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики №1. 2021., с. 133-143.
9. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. / А.Н. Леонтьев. – М.: Смысл, Академия, 2005. – 352 с.
10. Махаева Л.В. Механизма формирования информационной компетенции у студентов учреждений среднего профессионального образования // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2011. - №3. – С. 62-65.
11. Панфилова А.П. Игровое моделирование в деятельности педагога: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 368 с.
12. Петерсон Л.Г., Кубышева М.А. Деятельностный и системно-деятельностный подходы: методология и практика реализации / Пермский педагогический журнал. №8, 2016. С. 11-19.
13. Приходченко Е.И., Кузьмичева А.С., Мотузенко Н.И. Деятельностный подход в обучении / Вестник Донецкого педагогического института. №2, 2017. С. 22-27.
14. Сакулина Ю.В., Рожина И.В. Компьютерная графика как средство формирования профессиональных компетенций // Педагогическое образование в России. – 2012. - №6. – С. 76-80.
15. Талызина Н.Ф. Теоретические основы разработки модели специалиста. // В сб.: В помощь слушателям факультета новых методов и средств обучения при Политехническом музее. Всесоюзное общество «Знание», Политехнический музей, НИИ проблем высшей школы. – М., «Знание», 1986. – 108 с.
16. Тер-Минасова С.Г. Иностранный язык для неязыковых вузов и факультетов: примерная программа. – М., 2009. – 24 с.
17. Толоконников С.В. Концепция реализации условий формирования информационно-технологической компетенции // Концепт: науч.-метод. электрон. журнал. – 2017. - №31. С. 771-775.
18. Шишов С.Е. Мониторинг качества образования в школе. – М.: Роспедагенство, 1998.

REFERENCES

1. Almazova N.I. Kognitivnye aspekty formirovanija mezhkul'turnoj kompetentnosti pri obuchenii inostrannomu jazyku v nejazykovom vuze. Avtoreferat dis. na soisk. uchenoj stepeni d-ra ped. nauk. Sankt-Peterburg, 2003. – 47 p.

2. Anis'kin V.N., Jarygin A.N. Informacionno-tehnologicheskaja kompetentnost' lichnosti kak cel' i cennost' sovremennogo vysshego professional'nogo obrazovanija // Vektor nauki TGU. – 2013. - №1 (23). – Pp. 298-301.
3. Birjukova M.V. Ponjatie «kompetentnost'» i «kompetencija» v sovremennoj obrazovatel'noj praktike / Jekonomika i socium, №1(14), 2015, Pp. 193-206.
4. Gorbunova I.B., Rodionov P.D., Romanenko L.Ju. Muzykal'no-komp'juternye tehnologii v formirovanii kompetentnosti sovremennogo muzykanta / Terra Linguistica., №1., 2013. Pp. 39-45.
5. Disterveg F.A.V. Izbrannye pedagogicheskie sochinenija / F.V.A. Disterveg. – M.: Uchpedgiz, 1956. – 378 p.
6. Zamara E.V. Informacionno-tehnologicheskaja kompetentnost' lichnosti v uslovijah sovremennogo professional'nogo obrazovanija // ANI: pedagogika i psihologija. – 2014. - №1 (6). – Pp. 29-31.
7. Kashkin S.N. Razrabotka modeli professional'no orientirovannogo nepreryvnogo tehnologicheskogo obrazovanija budushhego specialista (na primere jelektrotehnicheskogo profilja). diss. … kand. ped. nauk: 13.00.08 / Voronezh, 2006, 2006. – 209 p.
8. Korneeva L.I. Panasenkov N.A. Formirovanie informacionno-tehnologicheskoj kompetencii budushhih lingvistov v uslovijah komp'juterizacii processa perevoda / Vestnik PNIPU. Problemy jazykoznanija i pedagogiki №1. 2021., Pp. 133-143.
9. Leont'ev A.N. Dejatel'nost'. Soznanie. Lichnost'. / A.N. Leont'ev. – M.: Smysl, Akademija, 2005. – 352 p.
10. Mahaeva L.V. Mehanizma formirovanija informacionnoj kompetencii u studentov uchrezhdenij srednego professional'nogo obrazovanija // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 3: Pedagogika i psihologija. – 2011. - №3. – Pp. 62-65.
11. Panfilova A.P. Igrovoe modelirovanie v dejatel'nosti pedagoga: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. – 2-e izd., ster. – M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2007. – 368 p.
12. Peterson L.G., Kubysheva M.A. Dejatel'nostnyj i sistemno-dejatel'nostnyj podhody: metodologija i praktika realizacii / Permskij pedagogicheskij zhurnal. №8, 2016. Pp. 11-19.
13. Prihodchenko E.I., Kuz'micheva A.S., Motuzenko N.I. Dejatel'nostnyj podhod v obuchenii / Vestnik Doneckogo pedagogicheskogo instituta. №2, 2017. Pp. 22-27.
14. Sakulina Ju.V., Rozhina I.V. Komp'juternaja grafika kak sredstvo formirovanija professional'nyh kompetencij // Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii. – 2012. - №6. – Pp. 76-80.
15. Talyzina N.F. Teoreticheskie osnovy razrabotki modeli specialista. // V sb.: V pomoshh' slushateljam fakul'teta novyh metodov i sredstv obuchenija pri Politehnicheskom muzee. Vsesojuznoe obshhestvo «Znanie», Politehnicheskij muzej, NII problem vysshej shkoly. – M., «Znanie», 1986. – 108 p.
16. Ter-Minasova S.G. Inostrannyj jazyk dlja nejazykovyh vuzov i fakul'tetov: primernaja programma. – M., 2009. – 24 p.
17. Tolokonnikov S.V. Koncepcija realizacii uslovij formirovanija informacionno-tehnologicheskoj kompetencii // Koncept: nauch.-metod. jelektron. zhurnal. – 2017. - №31. Pp. 771-775.
18. Shishov S.E. Monitoring kachestva obrazovanija v shkole. – M.: Rospedagenstvo, 1998.

Воробьёв Максим Валерьевич
аспирант
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: maksimvorobev987@gmail.com
Научный руководитель – профессор, кандидат педагогических наук,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Н. А. Опарина
e-mail: oparil18@yandex.ru

Vorobyov Maxim V.
Postgraduate student
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Scientific Supervisor – Professor, Candidate of Pedagogical Sciences,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
N. A. Oparina

ЦЕННОСТЬ ИДЕОЛОГИИ В РОССИЙСКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЕ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос ценности идеологии для современной системы образования в РФ. Актуальность исследования обусловлена отсутствием идеологического вектора в нашей стране. Раскрыта сущность понятий «идеология». Приведена историческая параллель идеологической мысли в нашем государстве. Показано влияние идеологии на образовательную систему. Сделаны выводы о значимости идеологии.

Ключевые слова: идеология, образовательная система, государственная политика, традиционные ценности, народная культура, духовное развитие.

THE VALUE OF IDEOLOGY IN THE RUSSIAN EDUCATIONAL SYSTEM

Abstract. The article examines the value of ideology for the modern education system in the Russian Federation. The relevance of the study is due to the lack of an ideological vector in our country. The essence of the concepts of "ideology" is revealed. A historical parallel of ideological thought in our country is given. The influence of ideology on the educational system is shown. Conclusions are made about the significance of ideology.

Keywords: ideology, educational system, state policy, traditional values, folk culture, spiritual development.

Идеология (от греч. ἰδέα – видимое, вид, форма, понятие), теоретически оформленная система идей и представлений, выражающая суть социальных интересов определённых классов, слоёв, групп или общества в целом [2].

Почти у каждой современной страны есть своя идеология. Идеология является важной составляющей развивающего государства. Она влияет на все сферы жизни человека. Цель идеологии заключается в развитии и процветании общества, движении вперед.

Феномен идеологии, как предмета научного исследования, уже более 200 лет находится под пристальным вниманием ученых. Термин «идеология» ввёл французский философ и политик А. Дестют де Траси. В книге «Элементы идеологии»

(1801–1815) он представил идеологию как эмпирическую науку, изучающую обращение идей в обществе [2].

Идеология сводится к цели пребывания на земле, в стране или религиозной группе. Каждому человеку присуща своя, особенная жизненная идея, способная поглотить все мыли человека, построить новый мир вокруг, хоть и с частью иллюзорности. Большая проблема для человека наступает тогда, когда идеология заменяется существующей прерогативой потребления. Для психологов и педагогов важно обнаружить эту точку бифуркации и видоизменить ее.

Трансформации, происходящие в современном обществе, обусловливают обновление системы образования [3]. Наше общество большое внимание уделяет мнимым услугам, дающим мимолетные, быстрые впечатления. Эти современные процессы потребления примитивной информации и увеселительных мероприятий приводят к деградации личности. Современные подростки мало интересуются классическими произведениями литературы, читать книги считается скучным занятием в их среде. Намного интереснее взять в руки телефон на перемене или дома в качестве досуга, выбрать не очень умный фильм, способный отключить работу мозга. Общество потребления является пустотой, заменяющей идеологию сознания человека.

В настоящее время в Российской Федерации озаботились идеологическим вопросом.

В.В. Путин издал Указ от 02.07.2021 г. № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации». Конституцией Российской Федерации закреплены фундаментальные ценности и принципы, формирующие основы российского общества.

Только гармоничное сочетание сильной державы и благополучия человека обеспечит формирование справедливого общества и процветание России. Для этого необходимы согласованные действия по реализации стратегических национальных приоритетов Российской Федерации.

Народ является носителем суверенитета Российской Федерации и ее главным достоянием. Российские духовно-нравственные идеалы и культурно-исторические ценности, талант народа лежат в основе государственности и являются фундаментом для дальнейшего развития страны. [11].

Также необходимо обратиться к другому указу президента от 09.11.2022 г. № 809: «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». Наибольший интерес для нас представляют пункты документа под номерами 4, 5 и 6:

4. Традиционные ценности — это нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны.

5. К традиционным ценностям относятся: жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, служение Отечеству, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, историческая память и преемственность поколений и другие.

6. Христианство, ислам, буддизм, иудаизм и другие религии оказали значительное влияние на формирование традиционных ценностей, общих для верующих и неверующих граждан. Особая роль в становлении и укреплении традиционных ценностей принадлежит православию [12].

Современные попытки вернуться к важным идеологическим вопросам нашего народа могут привести к национальному подъему русского человека, становлению правильной патриотичной личности, смене образовательного и воспитательного процесса, культурному развитию молодого поколения. В современной повседневности важно взять

опыт прошлых периодов развития нашей страны, становления лучшего образования в мире. Советское образование в 60-х годах прошлого столетия дало толчок научным открытиям в физике, химии, космосе. Лучшее образование в мире было построено на основе идеологии коммунизма. К сожалению, наша страна утратила ведущую позицию в этом списке. Сейчас Россия располагается на 29 месте в рейтинге стран по индексу уровня образования и с каждым годом это отставание увеличивается от лидера. Отсутствие идеологии привело к тупиковому положению нашего образования. Вот уже как 30 лет у Российской Федерации нет общей концепции в образовательной системе, что приводит к безнадежному положению и деградации населения.

Проблемой нашего современного общества является только интеллектуальное развитие человека. Современная школьная система вернулась в начало 20 века (традиционная педагогическая концепция), где ценился только интеллектуальный труд. Общество становится массой потребления развлекательных и увеселительных мероприятий. Молодежь не интересуется духовным развитием, ведь в общеобразовательных организациях об этом почти не говорят. В современных школах учат быть роботами, сдавать ОГЭ и ЕГЭ под присмотром камер и надзирателей-учителей. Система должна быть гибкой и уметь вовремя перестроиться. В свет были введены важные документы, такие как: Национальная доктрина образования, действовавшая до 2025 года, Указ Президента РФ № 400, Указ Президента РФ № 809 и другие.

Доктрина определяла цели воспитания и обучения, пути их достижения посредством государственной политики в области образования. Но внедрить в школьный процесс важные аспекты доктрины не представилось возможным. [5].

Система образования не отвечает на главный вопрос жизни: ради чего мы живем? Ответ на этот вопрос русская цивилизация ищет если не настойчивей других народов, то уж точно куда пристальней. От православного общежития к имперскому порядку, от коммунизма к рыночной демократии — и это всё о нас. Сейчас мы снова стоим на рубеже. Отказавшись от строительства социализма и разочаровавшись в либеральной демократии, русские смотрят на мир и самих себя в ожидании ответа — куда и ради чего идем, что строим? Речь не о сильной, самостоятельной и великой России: тут в целом наконец-то достигнуто общественное согласие. Человек потребляет всё больше — товаров, услуг, информации —это становится смыслом жизни для него. Ныне существующий уклад любого общества сводится к потреблению, но и потребление бывает разным. Для общества, живущего идеей, материальное потребление занимает второстепенное, подчиненное положение. В безыдейном и бездуховном обществе материальное потребление становится самоцелью [1].

Идеология берет свое начало от внутреннего общественного понимания процесса существования страны, основываясь на местной культуре. Любое государство опирается на культурную составляющую общества. Иначе идентификация народа меняется, а в конечном итоге стирается. Поэтому важно поддерживать интерес молодого поколения к родной культуре, истории, дабы сохранить государственный порядок. «Знание своих корней, происхождения, понимание и прочувствование причастности к культуре своего народа является одной из важнейших составляющих в работе с детьми и молодежью в наше время» [6]. Огромную роль в приобщении молодежи к родной культуре играют национальные и народные праздники [7].

С Преподобного Сергия начинается знаменитый «золотой век» русского монашества. Большинство русских святых XIV–XV веков — монахи. Сергий Радонежский разослал своих 12 учеников по Московскому княжеству. В дальнейшем на окраинах и образовалась Московская Русь. Монастыри учеников Сергия Радонежского послужили становлению государственности. Павел Флоренский писал: «От Преподобного Сергия

многообразные струи культурной влаги текут как от нового центра объединения, напаивая русский народ и получая в нем своеобразное воплощение. Вглядываясь в русскую историю, в самую ткань русской культуры, мы не найдем ни одной нити, которая не приводила бы к этому первоузлу; нравственная идея, государственность, живопись, зодчество, литература, русская наука — все эти линии русской культуры сходятся к Преподобному. В лице его русский народ сознал себя, свое культурно-историческое место, свою культурную задачу и тогда только, сознав себя, получил историческое право на самостоятельность». То, что совершил Преподобный Сергий на Руси, было настоящей духовной революцией, идеологическим полем битвы в сознаниях русских людей [9].

Педагогика проникнута христианскими догмами. Христианство – учение, где представлены нравственные наставления людям от Бога. Христианство послужило развитию педагогической науки. Климент Александрийский написал трактат «Божественный образ педагога». Он определил сущность педагогической мысли, истоками которой являются христианские заповеди. С приходом христианства добродетель в русской традиции передавалась из поколения в поколение. Во все времена в учебной среде на Руси говорили о честности, справедливости, совести. На этом строилась педагогическая мысль предков. Слово «совесть» есть только в русском языке. В немецком – это категорический императив Канта или золотое правило нравственности.

Я. А. Коменский (педагог, гуманист, священник) говорил: «Нужно учить детей так, чтобы дать им все зачатки знаний». Коменский уделял большое внимание родной культуре. Предшественницей «Великой дидактике» стала «Чешская дидактика», где автор смог раскрыть важность обучения в рамках родной культуры, на родном чешском языке. Но фундаментом образования должен быть предмет «Закон Божий», то есть гуманная педагогика.

Большой вклад в русскую школу внесли видные педагоги народной школы, такие как: К.Д. Ушинский, С.А. Рачинский, Л.Н. Толстой.

К.Д. Ушинский писал о том, что воспитание зависит от исторического развития народа, его нельзя выдумать или заимствовать у других: «Воспитание, созданное самим народом и основанное на народных началах, имеет силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях».

Также К.Д. Ушинский в статье: «Родное слово» говорит о духовной составляющей человека: «Народ без народности - тело без души, которому остаётся только подвергнуться закону разложения и уничтожиться в других телах, сохранивших свою самобытность. Особенность идеи есть принцип жизни» [4].

К.Д. Ушинский в статье: «О необходимости сделать русские школы русскими» пишет: «Человек в первую очередь должен узнать свою родину, язык, историю государства, флору и фауну и базовую часть математики, а после уподоблять себя знаниям латыни, Рамзесов» [4].

В.А. Сухомлинский основное внимание обращал на воспитание у подрастающего поколения гражданственности. Также им были разработаны вопросы воспитательного воздействия традиций, фольклора, природы.

В разные периоды нашей страны существовавшая идеология меняла подход к образовательной системе, но ее наличие способствовало развитию разных сфер жизни общества.

Наступление нового времени ознаменовало идеологическую направленность государств в Европе. Философские мыли 18 века проникли во все регионы мира, что повлекло за собой государственное переустройство в идеи, существования государства. На тот момент в Российской империи начинали господствовать свободные взгляды, но приверженность граждан к Родине была за пределами обсуждения. В 19 веке насильно

выдворяли из России великих писателей и философов, которые писали письма, проникнутые большими переживаниями и огорчениями за родную Отчизну.

Советский период характеризуется новаторской мыслью в идеологическом плане. Большую роль в становлении инновационной идеи сыграли Ф. Энгельс и К. Маркс. Петр Аркадьевич Столыпин также внес вклад в трансформацию человеческого подсознания введя аграрную реформу, разрешившую выходить из общин крестьянам [10].

Идеология советского периода истории России основана на марксистско-ленинской теории, которая охватывает всемирное господство пролетариата, ведущее к равноправному и справедливому миру всех слоев общества. С начала 20 века за основу воспитания подрастающего поколения берется трудовая школа, где ведущую роль сыграли великие советские педагоги: А.С. Макаренко, С.Т. Шацкий, В.А. Сухомлинский и другие.

Идеология США проникла в умы наших современников на подсознательном уровне и звучит как «американская мечта». Она не отображена в документах, но все ее прекрасно знают и понимают, поэтому и отправляются жить в США. Идеология современной России живёт внутри каждого русского человека, ее надо пробудить посредством правильных книг, братских отношений между людьми. Нынешнее телевидение, привнося западный кинематограф, искажает образ мысли и портит здоровое отношение к действительности. Отсюда появляется элита российской эстрады, которая развращает умы населения нашей страны. Примитивный, глупый юмор или песня, просмотренная на почти любом телеканале или платформе видео-хостинга, легче укладывается в голове ребенка, чем мысль, написанная Львом Николаевичем Толстым или Гумилевым. Откуда будет исходить нравственность, доброта, честность, присущая русскому человеку, когда ребенок, придя из школы, открывает смартфон и включает нелепое современное шоу?

Идеология – это цель всего населения страны на благо Родины, к которому все граждане без исключения движутся. Стратегия, концепция духовного воспитания являются важными документами, но сегодня они есть, завтра нет, потом появятся другие документы, сменяющие их. Нужен общий вектор, общий документ, способный сплотить население России. К сожалению, наше общество сейчас сильно разобщено. В 2022 году (в связи с объявлением специальной военной операции) по разным зарубежным оценкам Россию покинули свыше 900 тысяч человек, большинство из которых молодые люди мужского пола. Это говорит о том, что в их сознании не было понятия об Отчизне, защите родной земли, причастности к России. А сколько людей, вербуемых недружественными иностранными государствами, предают нашу страну, взрывая отделения банков, местные военкоматы, магазины и другие места. Такие граждане теряют связь с Родиной.

Отсутствие идеологии может привести к стиранию менталитета русского человека, размыть все границы внутренней сущности духовного состояния личности.

Мысль К.Д. Ушинского о том, что народность есть основа всякого воспитания, и что национальный характер воспитания сохраняется благодаря постоянному пребыванию ребенка в народной культуре, не потеряла свою остроту и в наши дни. Ни один педагог не может оказать столько влияния на ребенка как родитель, который в авторитете. Да, школьные учителя влияют на воспитательные процессы, могут научить и образумить, но это песчинка от того, что могут родители. Родителям и учителям необходим общий курс, направление куда вести и как корректировать воспитательный процесс. Этим вектором является идеологическая составляющая государства. Воспитать здорового человека, приверженца традиционных ценностей, законопослушного, честного и справедливого гражданина по силам семьи с педагогической поддержкой учителя, который является стержнем образования.

Идеологическая мысль России в дореволюционный период просуществовала более 400 лет. Коммунистическая идеология в нашей стране смогла просуществовать меньше ста

лет. В итоге наше общество столкнулось с рядом неразрешимых вопросов. Развал Великой державы с ее идеологической мыслью и равноправием всех народов привел к большой криминогенной ситуации в стране. А ведь если бы идеология существовала в нашей стране, можно было бы избежать подобных сценариев. Война с когда-то братской Украиной сильно бьёт по демографическим показателям Родины. Западный мир ведет гибридную войну с нашим государством, и у Российской Федерации нет цели, общего вектора куда можно направить взор и вести народ к процветанию и благополучию, поэтому страна пребывает в состоянии оцепенения. Заниматься вопросами идеологии необходимо было ещё вчера, но лучше поздно, чем никогда. Нашему государству необходимо зреть в корень и видеть будущие перспективы страны.

Идеология влияет на все сферы общественной жизни: социальную, политическую, экономическую, образовательную, научную и другие. Будущая идеология России буден направлена на всеобщее процветание граждан, сохранение традиционных ценностей, укрепление духовного развития людей и моральных устоев.

Н.Г. Чернышевский выделял три качества, характеризующие образованного человека: обширные знания, привычка мыслить и благородство чувств [8]. Все эти три элемента могут войти в будущую идеологию современной России. В Российской Федерации образовательная система должна строиться на основе идеологии. У нашей Родины громадный потенциал роста и развития, огромное количество талантливых и умных людей, способных привести нашу державу к новым вершинам и большим достижениям как в техническом прогрессе, так и в научно-образовательной сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопов, П.Э. «Почему русский человек рано или поздно откажется от общества потребления» / П.Э. Акопов // Российское информационное агентство и интернет-издание «Регнум» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://regnum.ru/opinion/3884769 Дата обращения: 13.01.2024
2. Большая Российская энциклопедия [Идеология] / научно-редакционный совет: председатель - Ю.С. Осипов и др., отв. редактор С.Л. Кравец — М.: Большая Российская энциклопедия, 2017. – 27921 с.
3. Воробьёв, М.В. Значение виртуальных экскурсий в образовании / М.В. Воробьёв // Ежемесячный теоретический и научно-методический журнал. – М.: «Среднее профессиональное образование», 2024. – № 1. – С. 45-48.
4. Латышина, Д.И. История педагогики. Воспитание и образование в России (X – начало XX века): Учебное пособие. – М.: Издательский Дом «ФОРУМ», 1998. – 584 с.
5. Национальная доктрина образования в Российской федерации [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://zdcollege.ru/docs/vospitanie/patriot/nr-f-doctrina.pdf Дата обращения: 10.02.2025
6. Опарина, Н.А. Роль фольклорных приемов празднично-игровых форм деятельности в воспитании детей / Н.А. Опарина // Проблемы дополнительного образования. – М.: Наука и школа, 2016 – № 1. – С. 107-111.
7. Опарина, Н. А. Фольклоризм в культуре современных праздников и обрядов / Н.А. Опарина // Этнокультурная деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы. Чебоксары: «Интерактив плюс», 2017. – С. 39-44.
8. Пидкасистый, П.И. Педагогика. Учебное пособие для студентов педагогических вузов и педагогических колледжей / Под ред. П.И. Пидкасистого. – М.: Педагогическое общество России, 2003. – 608 с.

9. Почему Сергей Радонежский великий святой? // Издательство «Никея» [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://nikeabooks.ru/blog/pochemu-sergiy-radonezhskiy-velikiy-svyatoy/?srsltid=AfmBOoqzZIZRXAeQMZD4Z4NzJ2kvjjGsLRH0hggaJ53-GwG_QqbfVRgC Дата обращения: 10.02.2025
10. Тарасенко, В.Н. История / В.Н. Тарасенко. – М.: РИОР, 2020. – 276 с.
11. Указ Президента Российской Федерации от 02.07.2021 г. №400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046 Дата обращения: 09.02.2025
12. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. №809 «Основы государственной культурной политики по сохранению м укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502 Дата обращения: 13.01.2024

REFERENCES

1. Akopov, P.Je. «Pochemu russkij chelovek rano ili pozdno otkazhetsja ot obshhestva potreblenija» / P.Je. Akopov // Rossijskoe informacionnoe agentstvo i internet-izdanie «Regnum» [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://regnum.ru/opinion/3884769 Data obrashhenija: 13.01.2024
2. Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija [Ideologija] / nauchno-redakcionnyj sovet: predsedatel' - Ju.S. Osipov i dr., otv. redaktor S.L. Kravec — M.: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija, 2017. – 27921 p.
3. Vorob'jov, M.V. Znachenie virtual'nyh jekskursij v obrazovanii / M.V. Vorob'jov // Ezhemesjachnyj teoreticheskij i nauchno-metodicheskij zhurnal. – M.: «Srednee professional'noe obrazovanie», 2024. – № 1. – Pp. 45-48.
4. Latyshina, D.I. Istorija pedagogiki. Vospitanie i obrazovanie v Rossii (X – nachalo XX veka): Uchebnoe posobie. – M.: Izdatel'skij Dom «FORUM», 1998. ¬– 584 p.
5. Nacional'naja doktrina obrazovanija v Rossijskoj federacii [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://zdcollege.ru/docs/vospitanie/patriot/nr-f-doctrina.pdf Data obrashhenija: 10.02.2025
6. Oparina, N.A. Rol' fol'klornyh priemov prazdnichno-igrovyh form dejatel'nosti v vospitanii detej / N.A. Oparina // Problemy dopolnitel'nogo obrazovanija. – M.: Nauka i shkola, 2016 – № 1. – Pp. 107-111.
7. Oparina, N. A. Fol'klorizm v kul'ture sovremennyh prazdnikov i obrjadov / N.A. Oparina // Jetnokul'turnaja dejatel'nost' v sovremennyh obrazovatel'nyh organizacijah i uchrezhdenijah kul'tury: opyt, problemy, perspektivy. Cheboksary: «Interaktiv pljus», 2017. ¬¬¬– Pp. 39-44.
8. Pidkasistyj, P.I. Pedagogika. Uchebnoe posobie dlja studentov pedagogicheskih vuzov i pedagogicheskih kolledzhej / Pod red. P.I. Pidkasistogo. – M.: Pedagogicheskoe obshhestvo Rossii, 2003. – 608 p.
9. Pochemu Sergej Radonezhskij velikij svjatoj? // Izdatel'stvo «Nikeja» [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://nikeabooks.ru/blog/pochemu-sergiy-radonezhskiy-velikiy-svyatoy/?srsltid=AfmBOoqzZIZRXAeQMZD4Z4NzJ2kvjjGsLRH0hggaJ53-GwG_QqbfVRgC Data obrashhenija: 10.02.2025
10. Tarasenko, V.N. Istorija / V.N. Tarasenko. – M.: RIOR, 2020. – 276 p.
11. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 02.07.2021 g. №400 «O Strategii nacional'noj bezopasnosti Rossijskoj Federacii» [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046 Data obrashhenija: 09.02.2025

12. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 09.11.2022 g. №809 «Osnovy gosudarstvennoj kul'turnoj politiki po sohraneniju m ukrepleniju tradicionnyh rossijskih duhovno-nravstvennyh cennostej» [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502 Data obrashhenija: 13.01.2024

Малащенко Валерий Олегович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Антонова Марина Александровна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Князева Галина Львовна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru
Белоконь Игорь Андреевич
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: horsewhite@yandex.ru

Malashchenko Valery O.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Antonova Marina A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Knyazeva Galina L.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Belokon Igor A.
Professor of the Department of Musical Education
Moscow State Institute of Culture

МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ С ПРИМЕНЕНИЕМ ГИБРИДНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Аннотация. В публикации описываются особенности реализации музыкально-инструментальной подготовки студентов с применением гибридных образовательных технологий. Представлены методические и организационные подходы к адаптации возможностей гибридных технологий к различным этапам учебной работы преподавателя

и студентов в рамках подготовки музыкальной программы. Описаны содержательные характеристики подбора и настройки конфигураций программных и аппаратных средств для обеспечения вариативных этапов педагогического взаимодействия в процессе инструментальной подготовки студентов в условиях музыкально-педагогического образования.

Ключевые слова: гибридное обучение, гибридные образовательные технологии, музыкальное образование, обучение студентов, музыкально-инструментальная подготовка, инструментальное исполнительство, коммуникационные платформы, цифровая среда, педагогический университет, цифровая трансформация.

MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRAINING OF STUDENTS USING HYBRID EDUCATIONAL TECHNOLOGIES

Abstract. The publication describes the specifics of the implementation of musical and instrumental training of students using hybrid educational technologies. Methodological and organizational approaches to adapting the capabilities of hybrid technologies to various stages of the academic work of teachers and students in the preparation of a music program are presented. The substantial characteristics of the selection and configuration of software and hardware configurations for providing variable stages of pedagogical interaction in the process of instrumental training of students in the context of music and pedagogical education are described.

Keywords: hybrid learning, hybrid educational technologies, music education, student education, musical and instrumental training, instrumental performance, communication platforms, digital environment, pedagogical university, digital transformation.

Активные наблюдения в сфере интеграции гибридного обучения позволяют сделать выводы о необходимости анализа применяемых практик в конкретных педагогических условиях высшего музыкально-педагогического образования, где закономерно происходит трансформация и дополнение привычных подходов к реализации учебных задач в процессе подготовки студентов-музыкантов. В данном контексте следует дифференцировать наиболее значимые направления исполнительской, теоретической и педагогической подготовки. Каждую из представленных категорий, составляющих в свою очередь также, можно разделять по внутренней профильной направленности, однако фокусируя внимание на музыкально-педагогической подготовке студентов следует отметить универсальное предметное содержание профильных дисциплинарных компонентов, включающих различные методы формирования теоретических и практических компетенций. В частности, это касается комплексной музыкально-исполнительской подготовки, которая отражает задачи будущей художественной и просветительской направленности профессиональной реализации выпускников в качестве учителей в системе общего образования, а также системах дополнительного, творческого и эстетического обучения.

В этой связи следует обратить внимание на специфику музыкального образования, как комплексной системы реализации обучения и воспитания, ориентированной на различные уровни и цели, задачи, а также вариативности социальных запросов учебного контингента к данной предметной области. Вместе с фактором множественности векторов реализации музыкального образования в целом существует фундаментальный аспект в приоритетном ценностном отношении музыкально-педагогического сообщества к традиционно-классическим составляющим формирования педагогической среды.

Особенность реализации обучения на музыкальных инструментах заключается в наличии индивидуальных форм проведения занятий. Это обусловлено спецификой музыкально-исполнительского процесса в различных формах его проявления. В частности, обучение инструментальному исполнительству реализуется путем прямого

педагогического взаимодействия преподавателя и студента, но при этом ключевой составляющей учебной деятельности является непосредственное музыкальное исполнение, которое может быть реализуемо лишь при наличии профильного инструмента. Реальная практика учебной деятельности в период наличия ограничений продемонстрировала различные ситуации. К примеру, студент, проживающий в общежитии, не мог заниматься дистанционно без наличия музыкального инструмента фортепиано или гитары, если ему противопоказано посещение университета. Таким образом невозможно было просто пересмотреть лекцию, когда будет удобно или подключится в гибридном формате проведения занятия. В такой ситуации возможно лишь работать с нотным материалом разучиваемых произведений и прослушивать варианты их исполнения.

В данном отношении гибридная составляющая в организации музыкально-инструментальной подготовки студентов может быть распределена по временным этапам реализации с дополнительным демонстрационным аудио и видео контентом, специально записываемым преподавателем для студентов, или наоборот записываемым студентом для отправки преподавателю для последующего получения подробных выписанных в нотном файле замечаний. Также существует возможность онлайн контактов в реальном времени, что безусловно актуально в современных условиях развития интернет-технологий. Перечисленные варианты взаимодействий представляют позитивную основу для отбора наиболее доступных и эффективных педагогических технологий. В этой связи следует обозначить и процессуальную сторону ожидаемых итоговых результатов индивидуальных музыкальных занятий.

Конкретным итогом отчетного времени цикла индивидуальных занятий, к примеру, за семестр, является выучивание и публичное исполнение наизусть 2–3 музыкальных произведений различных стилей и сложности основной программы. Также необходимо отметить подготовку произведений школьного репертуара и этюдов в рамках технических зачетов. Общая длительность разучиваемой программы имеет вариативность относительно индивидуальных возможностей обучающихся студентов и стилистических особенностей содержания конкретных музыкальных произведений. В среднем общее время звучания программы составляет от 10 до 20 минут исполнения наизусть.

В данном плане нужно определить смысловые аспекты условных приоритетов к результатам данной деятельности с учетом условий применения гибридного образовательного контакта с педагогом и отсутствия систематических репетиций в учебных аудиториях и залах с соответствующими музыкальными инструментами. К подобным условным приоритетам можно отнести следующие стороны практических результатов:

- разбор и выучивание объемного материала программы наизусть;
- самостоятельное выстраивание смысловой драматургии в процессе исполнений;
- формирование навыков создания мультимедийного материала с применением доступных технических средств.

Таким образом важно отметить и соответствующие обозначенным результатам практические этапы подготовки музыкальной программы студентами, включающие разбор музыкального произведения; фрагментарное выучивание наизусть; черновое соединение и исполнение произведения целиком; репетиции-прогоны. Обозначенные этапы касаются каждого единичного музыкального произведения, а также объединения их в цельную программу, для выступления на итоговом зачете, экзамене, концерте, а также и для подготовки материалов для участия в дистанционных музыкальных конкурсах и фестивалях.

Рассматривая специфику полного дистанционного формата обучения или гибридной работы необходимо соотнести ожидаемые результаты работы студента и педагога с

возможностями доступных аппаратных и программных ресурсов, которые в свою очередь могут поспособствовать частичному решению ряда практических задач.

Рассматривая техническое сопровождение более подробно, можно представить определенные оптимальные рекомендации относительно применяемых компьютерных и периферийных устройств, а также программного обеспечения. Техническое оснащение в распоряжении педагога и студента может отличаться по составляющим. В частности, для большего контроля и возможности наглядной демонстрации, преподаватель не может ограничить себя лишь обращением к портативным устройствам – смартфонам. Будет необходимо смоделировать и отладить взаимодействие комплекса устройств, что в свою очередь способно увеличить степень эффективности при обращении к дистанционному формату. В составе данного комплекса могут применяться компьютерные устройства, в частности это может быть ноутбук со встроенной камерой и микрофоном. К дополнительным внешним подключаемым устройствам можно отнести: наушники (гарнитуру с дополнительным микрофоном); веб-камеру; звуковой интерфейс; конденсаторный микрофон; MIDI-клавиатуру. Все перечисленное, при оптимальной настройке может увеличить качественные характеристики подключения, но вместе с этим необходимо учитывать факторы внешнего окружения и особенности помещений.

В данном случае также следует обрисовать и варианты территориальной локализации участников образовательного процесса, что позволяет выделить разные конфигурации взаимодействия:

- конфигурация, в рамках которой педагог подключается в цифровую коммуникационную среду из учебной аудитории образовательного учреждения, а студент дистанционно из дома или общежития, находясь на самоизоляции или на значительном территориальном удалении в другом регионе;
- конфигурацию, при которой педагог подключается в цифровую коммуникационную среду из учебной аудитории образовательного учреждения, студент в свою очередь выходит на связь из специализированного помещения (репетитория или музыкальной студии);
- конфигурацию, при которой и педагог, и студент подключаются, находясь в домашнем окружении и соответствующих условиях.

Все перечисленные варианты имеют отношение к организации реального подключения в целях реализации музыкального занятия на первых этапах разбора и выучивания. В ходе индивидуальных занятий можно представить следующие формы практической работы: разбор нотного текста под контролем преподавателя, исполнение фрагментов с корректировкой и исправлением ошибок, соединение выученных фрагментов музыкального произведения. На данном этапе возможно обращение к дистанционным технологиям, при условии правильной настройки оборудования, принимающего и передающего звук, что подразумевает подбор оптимального расстояния между микрофонами устройств и музыкальным инструментов, что ориентировано на ограничение пиковых значений громкости.

На данных этапах работа педагога и студента еще не обусловлена целями концертных прогонов с апробацией возможной скорости и динамики музыкального исполнения. Работа происходит по нотам и фрагментами по несколько тактов провой или левой рукой, все это онлайн чередуется с комментариями преподавателя. В данных целях следует упомянуть функции демонстрации экрана в программах Teams, Zoom, Сферум. Как правило данные функции ориентированы на демонстрацию открытого на компьютере материала презентации, что также актуально при обращении к нотным файлам. Педагог, открывая PDF файл может обводить или рисовать в нотах произведения, давать инструкции

по прочтению мелизмов, аппликатуры и т. д., по итогам занятия отправить студенту измененный нотный файл с важными примечаниями.

Обращение к техническим комплексам может быть расширено за счет применения MIDI-устройств, в качестве которых могут выступать синтезаторы, цифровые пианино и MIDI-клавиатуры. Это может позволить обратиться к компьютерным программам цифровым звуковым рабочим станциям и виртуальным плагинам VST, как к источникам звука внутри самой системы минуя при этом микрофон, что позволит передавать звук напрямую через приложение коммуникационную платформу. На практике это подразумевает следующую цепочку взаимодействий: на MIDI-устройстве нажимаются клавиши; сигнал получается компьютером и обрабатывается соответствующими программами; звук возникает в компьютере и поступает как в наушники-гарнитуру педагога или студента, так и передается в программу для цифровой коммуникации (Teams, Zoom, Сферум). Естественно, что подобная техническая конфигурация усложняет возможности ее первичной настройки.

Переходим к следующим этапам практической учебной работы, когда студент самостоятельно пытается соединить весь объем музыкального произведения, наизусть, что в свою очередь может быть подкреплено использованием вспомогательного цифрового инструментария. В частности, было выявлено интересное свойство практик записи студентами своих исполнений для отправки педагогу на проверку. Желание записать качественно и без ошибок мотивировало студентов их пересматривать, самостоятельно оценивать, выявлять и исправлять ошибки, и перезаписывать. Таким образом, несколько дублей приводило к повышению качественного результата. Кстати, существует факт параллельных психологических ощущений исполнителя на сцене и при записи, таким образом студенты формировали устойчивость к артистическому волнению, сами того не подозревая. С технической точки зрения, применение смартфонов для записи музыкальных исполнений именно в качестве видеофайла оптимально для последующего самостоятельно анализа студентом и последующей отправки на проверку педагогом. Работа с конкретным медиафайлом позволяет педагогу в комментариях указать на конкретные временные маркеры в исполнение, что в свою очередь повышает точность замечаний и рекомендаций.

Обращаясь к финальному этапу репетиций и прогонов музыкальных произведений и программ, сразу следует четко обозначить первостепенность очных занятий в классах и залах с музыкальными инструментами. При готовности и выученном тексте, студент и преподаватель работают уже над интерпретацией, динамикой, движениями на сцене и многими другими составляющими, что невозможно в полной мере кроме как очно. На данном этапе, произведение можно полноценно исполнять в зале, к примеру, на большом концертном рояле, для корректировки исполнения в реальных акустических условиях будущего исполнения.

Вместе с тем следует упомянуть о практиках участия в дистанционных, заочных конкурсах и фестивалях, в рамках которых принимаются файлы видеозаписей музыкальных исполнений. Требования к качеству отправляемого файла записи и соответственно к характеристикам записывающих устройств уже выше возможностей среднестатистического смартфона. В отношении видео, оптимально применение цифровых видеокамер и наличие штатива. Также в современной практике доступны веб-камеры с высокими характеристиками записи изображения и звука. Подключаясь напрямую к компьютеру, они позволяют записать видеоматериал с высоким разрешением, в том числе и его звуковой составляющей, что является приоритетным с позиции задач музыкального выступления. В частности, видеозапись можно дополнять параллельной записью звуковой дорожки на специальные устройства звуковые рекордеры. Подобные устройства записывают звук в стереоформате, а также обладают гибкими настройками входящей

чувствительности сигнала и параметров итогового формата сохранения. Стоит обращать на динамические и частотные характеристики данных устройств в комплексном соотношении совместно с видеозаписью. Далее полученные исходники можно объединить в дополнительных компьютерных программах видео-редакторах.

Обобщая анализ возможностей интеграции гибридных технологий в рамках обучения студентов музыкально-педагогических направлений, важно подчеркнуть первоначальную приоритетность очных индивидуальных занятий в рамках музыкально-исполнительской подготовки, однако гибридная адаптация также при необходимости возможна, что потребует рационального распределения различных форм педагогического взаимодействия по временным этапам подготовки конкретных музыкальных произведений и программ.

В целом, имеющийся опыт гибридного обучения в рамках проведения дисциплин музыкальной направленности обучения свидетельствует о вариативности возможностей содержания конкретных дисциплин к адаптивности в отношении технического сопровождения. В каждой из дисциплинарных областей музыкально-педагогического образования свои особенности в рамках перестраивания стандартных цепочек взаимодействия преподавателя и студентов. Таким образом, гибридность построения обучения проявляется внутри цикла целенаправленных занятий, где присутствует сбалансированное соотношение дистанционных и очных форматов, суммарно ориентированных на единый результат качества в освоении музыкальных произведений, в том числе в классе инструментального исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, М.А., Валентонис, А. С., Вильчинская, О. В., Вишневская, М. Н. Формирование эффективного механизма информационного и организационно-методического сопровождения реализации образовательных программ среднего профессионального образования // Управление образованием: теория и практика. 2021. № 1 (41). С. 270–282.
2. Вачкова, С. Н., Малащенко, В. О., Филиппова, Л. С. Сетевые уроки, события и игры: какучить подростков в сети? - М., 2020. С. 90–98.
3. Вознесенская, Н. В. Применение виртуальных лабораторий в системе общего образования / Н. В. Вознесенская, А. В. Гриншкун // Вестник МГПУ. Серия: Информатика и информатизация образования. – 2021. – № 3(57). – С. 40-45. – DOI 10.25688/2072-9014.2021.57.3.05.
4. Зайцева, М. Л. Синтез академических и неакадемических традиций исполнительства в современном скрипичном искусстве / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян // Музыка и время. – 2019. – № 2. – С. 21-25. – EDN YWWVRZ.
5. Красильников, И. М. Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности / И. М. Красильников // Педагогика искусства. – 2015. – № 2. – С. 239–256.
6. Малащенко, В. О. Обучение студентов на электронных клавишных музыкальных инструментах на основе MIDI-технологий: специальность 13.00.02 "Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Малащенко Валерий Олегович. – г Москва, 2019. – С. 132.
7. Малащенко, В. О. Смысловые предпосылки актуализации электронного музыкального творчества в рамках общеуниверситетских элективных курсов / В. О. Малащенко, И. В. Кудринская, А. В. Вязников // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 18-22. – EDN QZAFQT.

8. Исследование возможностей сервисов геймификации для развития эмоционального интеллекта педагога / Е. В. Соболева, С. С. Быкова, Т. Н. Суворова, Т. В. Машарова // Перспективы науки и образования. – 2023. – № 5(65). – С. 646-662. – DOI 10.32744/pse.2023.5.38.
9. Artemova E.G., Bodina E.A., Antonova M., Lukina L., Tszyan Sh. Ts. The development of education in the era of the pandemic and in the perspective. Revista Conrado. – 2022. – Т. 18. – № S1. – С. 635-639.
10. Stukalova, O. V., Malaschenko, V. O., Cornilov, G. A, Sychenkova, A. V. Modern directions for prevention of destructive influence of teacher professional deformation // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. Т. 7. № 5. С. 731–737.

REFERENCES

1. Antonova, M.A., Valentonis, A. S., Vil'chinskaja, O. V., Vishnevskaja, M. N. Formirovanie jeffektivnogo mehanizma informacionnogo i organizacionno-metodicheskogo soprovozhdenija realizacii obrazovatel'nyh programm srednego professional'nogo obrazovanija // Upravlenie obrazovaniem: teorija i praktika. 2021. № 1 (41). Pp. 270–282.
2. Vachkova, S. N., Malashhenko, V. O., Filippova, L. S. Setevye uroki, sobytija i igry: kakuchit' podrostkov v seti? - M., 2020. Pp. 90–98.
3. Voznesenskaja, N. V. Primenenie virtual'nyh laboratorij v sisteme obshhego obrazovanija / N. V. Voznesenskaja, A. V. Grinshkun // Vestnik MGPU. Serija: Informatika i informatizacija obrazovanija. – 2021. – № 3(57). – Pp. 40-45. – DOI 10.25688/2072-9014.2021.57.3.05.
4. Zajceva, M. L. Sintez akademicheskih i neakademicheskih tradicij ispolnitel'stva v sovremennom skripichnom iskusstve / M. L. Zajceva, R. R. Budagjan // Muzyka i vremja. – 2019. – № 2. – Pp. 21-25. – EDN YWWVRZ.
5. Krasil'nikov, I. M. Koncepcija jelektronnogo muzykal'nogo tvorchestva kak vida uchebno-hudozhestvennoj dejatel'nosti / I. M. Krasil'nikov // Pedagogika iskusstva. – 2015. – № 2. – Pp. 239–256.
6. Malashhenko, V. O. Obuchenie studentov na jelektronnyh klavishnyh muzykal'nyh instrumentah na osnove MIDI-tehnologij: special'nost' 13.00.02 "Teorija i metodika obuchenija i vospitanija (po oblastjam i urovnjam obrazovanija)»: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskih nauk / Malashhenko Valerij Olegovich. – g Moskva, 2019. – 132 p.
7. Malashhenko, V. O. Smyslovye predposylki aktualizacii jelektronnogo muzykal'nogo tvorchestva v ramkah obshheuniversitetskih jelektivnyh kursov / V. O. Malashhenko, I. V. Kudrinskaja, A. V. Vjaznikov // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2023. – T. 6, № 6. – Pp. 18-22. – EDN QZAFQT.
8. Issledovanie vozmozhnostej servisov gejmifikacii dlja razvitija jemocional'nogo intellekta pedagoga / E. V. Soboleva, S. S. Bykova, T. N. Suvorova, T. V. Masharova // Perspektivy nauki i obrazovanija. – 2023. – № 5(65). – Pp. 646-662. – DOI 10.32744/pse.2023.5.38.
9. Artemova E.G., Bodina E.A., Antonova M., Lukina L., Tszyan Sh. Ts. The development of education in the era of the pandemic and in the perspective. Revista Conrado. – 2022. – T. 18. – № S1. – Pp. 635-639.
10. Stukalova, O. V., Malaschenko, V. O., Cornilov, G. A, Sychenkova, A. V. Modern directions for prevention of destructive influence of teacher professional deformation // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. T. 7. № 5. Pp. 731–737.

Галеев Рамис Раилевич
аспирант
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»
e-mail: rustiku@bk.ru

Galeev Ramis R.
graduate student
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

ТРАДИЦИИ И ОБЫЧАИ ТАТАРСКОГО НАРОДА КАК СРЕДСТВА ПРОФОРИЕНТАЦИИ ПОЛИТЕХНИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается роль традиций и обычаев татарского народа в профориентационной деятельности, направленной на развитие интереса к политехническим направлениям. Анализируются исторические и культурные аспекты, влияющие на выбор обучающимися технических специальностей. Особое внимание уделено тому, как национальные традиции могут служить эффективным инструментом мотивации и формирования профессиональных предпочтений у обучающихся. Рассматриваются примеры, способствующие повышению привлекательности инженерных и технических профессий; раскрывается значение татарских традиций и обычаев в профориентации политехнического направления, в частности, Сабантуя и Навруз.

Ключевые слова: традиции и обычаи, татарский народ, профориентация, политехническое направление, национальная культура, мотивация обучающихся, профессиональные предпочтения, технические профессии, культурные ценности.

TRADITIONS AND CUSTOMS OF THE TATAR PEOPLE AS A MEANS OF CAREER GUIDANCE IN THE POLYTECHNIC DIRECTION

Annotation. The article examines the role of traditions and customs of the Tatar people in career guidance activities aimed at developing interest in polytechnic areas. The historical and cultural aspects influencing the choice of technical specialties by students are analyzed. Special attention is paid to how national traditions can serve as an effective tool for motivating and shaping professional preferences among students. Examples that contribute to increasing the attractiveness of engineering and technical professions are considered. The examples that contribute to increasing the attractiveness of engineering and technical professions are considered; the importance of Tatar traditions and customs in career guidance of the polytechnic field, in particular, Sabantuy and Navruz, is revealed.

Keywords: traditions and customs, Tatar people, career guidance, polytechnic direction, national culture, motivation of students, professional preferences, technical professions, cultural values.

Введение в проблему.

Изучение влияния традиций и обычаев татарского народа на процесс профориентации в политехническом направлении позволяет глубже понять взаимосвязь между этнокультурой и образованием. Адаптация профориентационной работы к уникальным особенностям культуры татарского народа способствует эффективному подбору и поддержке молодежи в области политехнического образования. Духовное творчество татарского народа изучено с разных сторон [1; 2]. Тем не менее не раскрыты все его возможности в использовании учебно-воспитательной работе.

Исследование укрепляет межкультурный диалог и взаимопонимание между

представителями культур и образовательных систем. Профориентация в политехническом направлении развивает науки, технологий и инноваций, что в свою очередь способствует экономическому и социальному развитию общества. Исследование важное значение для современного образования, культурного взаимодействия и социального развития.

Краткий обзор исследований.

Исследования, посвящённые традициям и обычаям татарского народа в контексте профориентации политехнического направления, пока не получили широкого распространения. Однако некоторые аспекты этой темы всё же изучаются учёными и педагогами. Исследователи обращают внимание на важность сохранения этнических традиций и обычаев, поскольку они способствуют формированию национальной идентичности и патриотизма среди молодёжи, что особенно актуально для народов с богатой историей

Традиционные ремесленные занятия, такие как кузнечное дело, гончарство, деревообработка и ткачество, служат основой для профессиональной ориентации учащихся в технических специальностях. Эти виды деятельности требуют навыков работы с инструментами, материаловедения и творческого подхода, что соответствует требованиям современных инженерных профессий.

Введение элементов традиционной культуры в образовательный процесс проясняет связь между прошлым и настоящим, а также раскрывает возможности практического применения знаний на практике. Например, изучение истории развития технологий у татарского народа вдохновит молодых людей на выбор инженерной профессии. Некоторые образовательные учреждения уже внедряют элементы национальной культуры в свои учебные планы. Это включает проведение мастер-классов по традиционным ремёслам, организацию экскурсий на предприятия, где используются технологии, основанные на народных знаниях, а также включение тематических модулей в курсы по техническим дисциплинам.

Профориентация с использованием этнического компонента укрепляет социальные связи, повышает интерес к родному краю и сохранению культурных ценностей, что также развивает межкультурное взаимодействие и взаимопонимание между различными народами. Таким образом, исследования показывают, что интеграция традиций и обычаев татарского народа в систему профориентации политехнических направлений имеет значительный потенциал для повышения мотивации к выбору технических специальностей и формирования чувства гордости за своё культурное наследие.

Методы исследования: ***этнографический***: изучение традиций, обычаев и культурных особенностей татарского народа для выявления влияния этнической культуры на профориентацию в области политехники; *текстуальный анализ*, способствующий выявлению ключевых тем и концепций; *социологический подход* для анализа социальных структур и норм; *психологический подход,* касающийся развития личности и моральных ценностей; *кросс-культурный анализ*, выявляющий универсальные и уникальные черты.

Результаты и их обсуждение.

Система политехнического образования в этнопедагогике основывается на сочетании традиционных ценностей и современной образовательной практики. К основным принципам политехнического образования в этнопедагогике относятся:

1. *Интеграция знаний* объединяет различные дисциплины, которые взаимосвязаны между собой.

2. *Культурная идентичность* требует учета особенностей исторических традиций татарского народа; политехнические знания способствуют формированию уважения к трудовым обычаям.

3. *Практическая направленность* подразумевает ориентир на умение применять

знания и навыки на деле, что включает в себя активное использование опытных работ и стажировок.

4. *Инновационность* – внедрение новых технологий и методов обучения, таких как цифровизация, интерактивность и дистанционность, которые способствуют повышению качества знаний.

5. *Системность* требует целостности, где все элементы (цели, содержание, методы, формы обучения) взаимосвязаны и работают на достижение общих результатов.

6. *Сотрудничество с обществом и бизнесом* устанавливает активное взаимодействие с предприятиями и позволяет учитывать реальные потребности рынка труда и обеспечивает практическую подготовку.

В татарской этнопедагогике выделяются следующие направления политехнического образования: 1) разработка междисциплинарных программ, которые объединяют технические, гуманитарные и естественные науки, что позволяет обучающимся развивать комплексное мышление и креативность; 2) проектное обучение, когда обучающиеся работают над реальными задачами, развивают свои практические навыки и способности; 3) интеграция традиционных методов обучения, что позволяет сохранить культурное наследие и передать его новым поколениям; 4) поддержка научно-исследовательской деятельности: стимулирование обучающихся к участию в поисковой работе, что способствует развитию углубленному пониманию предмета; 5) международное сотрудничество: участие в мировых образовательных программах и обмена обучающимися, что позволяет обучающимся расширять свои горизонты и получать опыт взаимодействия с зарубежными коллегами; 6) развитие цифровых компетенций в работе с информацией, что является важным в условиях экономики.

Эти направления создают эффективную систему политехнического образования, которая отвечает как современным требованиям, так и культурным особенностям татарского народа, обеспечивая подготовку квалифицированных специалистов, способных успешно адаптироваться в быстро меняющемся мире.

Какие основные черты татарских народных традиций и обычаев в области политехнического направления?

Татарский народ имеет богатую культуру и традиции, сформированные под влиянием различных факторов, включая исламскую религию, тюркские корни, кочевой образ жизни предков, а также взаимодействие с другими культурами на протяжении веков.

Татарский язык относится к тюркским языкам и является одним из государственных языков Республики Татарстан наряду с русским языком. Он обладает богатой литературой, начиная от народных сказаний до современной прозы и поэзии. В истории татарской литературы особое место занимают такие поэты и писатели, как Габдулла Тукай, Мусса Джалиль и другие. Их произведения отражают национальные идеи, духовность и культурные приоритеты народа.

Основная часть татар исповедует *ислам* суннитского направления. Религия оказывает значительное влияние на повседневную жизнь, праздники и обряды и обычаи. Важным для татар является Рамадан – месяц поста, который завершается Ураза-байрамом. Это время духовного очищения и семейных встреч.

Сабантуй – один из самых известных весенних праздников земледелия и труда; проводятся различные народные игры, соревнования, танцы и песни.

Семья занимает центральное место. Такие события, как свадьба, рождение ребенка, именины отмечаются с отдельным уважением и соблюдением древних ритуалов. Почитание старших, забота о близких и совместное проведение времени являются основополагающими направлениями.

Татарская *кухня* известна сытными блюдами, такими как эчпочмак (треугольный

пирожок с мясной начинкой), чак-чак (сладкое блюдо из теста с медом), кыстыбый (лепешка с картофельной или пшеничной начинкой).

Чаепитие – немаловажная церемония. Пьют обычно с молоком или сливками, а также с различными сладостями; застолья и гостеприимство занимают не последнее место у татар.

Татарское духовное богатство известно *художественным наследием*, куда входят музыка, танцы и литература. Народная песни включают в себя различные жанры, такие как протяжные (озын кюйлэр), плясовые мелодии (такмаки). Народные инструменты включают курай (духовой инструмент), кубыз (щипковый инструмент), домбра, баян и другие. Татарские танцы, такие как «Карачай» и «Татарча», также являются значимой частью народного наследства. Профориентация с использованием народных традиций и обычаев призвана мотивировать обучающихся на использование творческого подхода в технических и инженерных дисциплинах, что рождает инновации и новые идеи.

Ремесленное мастерство включает татарское декоративно-прикладное искусство, которое славится вышивкой, ковроткачеством, резьбой по дереву и металлу. Одним из ярких примеров является национальная одежда с классическими узорами и орнаментами.

Архитектурный стиль сочетает в себе элементы восточной и европейской архитектуры. Примером служит Казанский Кремль, мечеть Кул-Шариф и Благовещенский собор. В архитектуре используются яркие цвета, резьба по камню и дереву, а также народные орнаменты.

Татарский народ придает большое значение *образованию* и сохранению этно*культурного наследия*. Важную роль в этом играют школы и университеты, а также центры национальной культуры. Профориентация использует это для поощрения молодежи к получению технического образования и повышения квалификации, что развивает конкурентоспособность.

Названные черты составляют основу национальной культуры, отражают духовное богатство народа. Они лишь частично отражают ее. Все продолжает развиваться и адаптироваться к современным условиям, сохраняют при этом историческую основу.

Какое значение имеют татарские традиции и обычаи в профориентации политехнического направления?

Профориентация политехнического направления в рамках традиций и обычаев имеет несколько значимых аспектов, которые интегрируют современные образовательные технологии с духовным наследием и приоритетами татарского народа. Профориентация в политехническом направлении стимулирует сохранение исторических ремесел, таких как строительство, швейное, кузнечное дело и деревообработка; обучает молодежь устоявшимся методам работы, адаптирует с современным производством.

В татарских традициях и обычаях акцентируется значимость гармонии с природой и уважения к окружающей среде. Профориентация в таких областях, как экология, агрономия и экономика, содействует обучающимся в осознании национальных приоритетов в современных инновациях. Этнокультура сосредотачивает внимание на преимущество семьи.

Профориентация в политехническом направлении включает элементы коллективной работы и сотрудничества, что соответствует традициям татарского народа и развивает навыки, необходимые для успешной работы. Народные обычаи поддерживают малый и средний бизнесу и производство новыми идеями. Профориентация служит мостом между традиционными знаниями и современными технологиями, помогает обучающимся адаптироваться к быстро меняющемуся миру.

Таким образом, профориентация политехнического направления, закрепленная в татарских традициях и обычаях, не только поможет обучающимся выбрать подходящую

профессию, но и укрепит этнокультурные приоритеты.

Ниже более подробно раскроем особенности татарских народных традиций и обычаев в профориентации политехнического направления.

Сабантуй – это исторический татарский праздник, который отмечается в ряде регионов ежегодно весной или ранним летом. Его основы уходят глубоко в прошлое народа и символизирует окончание весенних полевых работ. В ходе Сабантуя проводятся различные состязания, игры, песни и танцы, а также обряды, направленные на укрепление духа народа и благодарность за урожай.

Сабантуй имеет непосредственную связь с профориентацией по политехническим наукам и инженерии. Тем не менее, этот праздник развивает некоторые качества и навыки, которые важны для людей, выбирающих технические профессии В профориентации политехнического направления, следует выделить ряд приоритетов, которые связаны с праздником:

1. Профориентация классическими средствами Сабантуя: физическая выносливость и ловкость. Многие соревнования на празднике требуют силы, координации движений и стратегического мышления. Например, такие конкурсы, как борьба «кёрэш», бег с мешками, лазание по столбу и другие, развивают навыки, полезные для работы в инженерных профессиях, где требуется высокая концентрация внимания и физическая подготовка.

2. Коллективная деятельность и лидерство: соревнования проходят в группах, что развиваются навыки координированных действий и доминирования, что значимо для инженеров, так как многие разработки выполняются группами специалистов разных профилей.

3. Инновационное мышление: несмотря на то, что Сабантуй древний праздник, организация требует современных подходов и технологий, куда следует отнести использование информационных систем для управления мероприятием, маркетинговых инструментов для привлечения участников и зрителей, а также новых методов для обеспечения безопасности и комфорта гостей.

4. Этнокультурные основы: Сабантуй проводится для сохранения национального кода народа, формирования целостного мировоззрения у молодых людей. Понимание исторического прошлого и приоритетов народа развивает уважение к другим цивилизациям и умение работать в многонациональном обществе, что является нужным качеством для современного инженера.

5. Участвующие в скачках на лошадях демонстрируют навыки, которые соответствуют нескольким направлениям профессиональной ориентации, связанным с животными, спортом и сельским хозяйством. Например, работа со скакунами требует знаний в области ухода за животными и физической подготовки. Ветеринары играют определенную роль в обеспечении здоровья лошадей.

Участие в скачках связано с профессиональным конным спортом. Тренеры, жокеи и наездники должны обладать навыками верховой езды, управления лошадью и стратегического планирования гонок. Лошади используются в сельском хозяйстве, знания раскроют потребности животных и условия их содержания.

Физическая подготовка участников скачек важна для успешного выступления. Специалисты в области физкультуры и спорта разрабатывают тренировочные программы и поддерживают форму спортсменов. Участие в скачках служит хорошей подсказкой для выбора карьеры в одной из этих областей.

Таким образом, существует прямая связь между праздником Сабантуй и техническими специальностями, участие в мероприятии развивает личностные и профессиональные качества, необходимых для карьерного роста в политехнической

специальностях.

Навруз – праздник весны и начала нового года по солнечному иранскому календарю и пробуждение природы, который отмечается 21 марта. Он символизирует пробуждение природы и обновление жизни. В этот день готовят традиционные блюда, такие как сумаляк (каша из пророщенной пшеницы), хуплу (пирог с мясом) и чак-чак (сладкое блюдо из теста), которые требуют кулинарного мастерства. Рассматривая символику и традиции праздника, выявляется ряд положений, которые вдохновить на выбор технических специальностей:

а) агротехника и агроинженерия, т.к. Навруз тесно связан с земледелием и началом посевных работ. Агротехнические специальности включают разработку и внедрение технологий для повышения урожайности, улучшения методов обработки почвы и защиты растений;

б) биотехнология и экология: празднование Навруза сопровождается посадкой деревьев и заботой о природе. Исследования направлены на использование живых организмов, биологических процессов для создания полезных продуктов, а экология занимается изучением взаимодействия живых организмов с окружающей средой;

в) энергетика и возобновляемые источники энергии: в некоторых регионах Навруз ассоциируется с использованием солнечной мощи и природных ресурсов. Энергетические специальности охватывают разработку и эксплуатацию систем, использующих энергию солнца, ветра, воды и других возобновляемых источников;

г) робототехника и автоматизация: современные технологии позволяют оптимизировать многие процессы в сельском хозяйстве, что повышает эффективность и снижает затраты. Самостоятельно работающие системы без участия человека используются для посадки, полива, сбора урожая и других сельскохозяйственных операций;

д) гидравлика и ирригационное дело: Навруз отмечается вблизи водоемов, что усиливает необходимость водных ресурсов. Инженеры занимаются проектированием и эксплуатацией систем водоснабжения и орошения, обеспечивая эффективное использование воды в сельском хозяйстве.

Перечисленные направления станут отличным выбором для тех, кто интересуется наукой, техникой и природоохранной деятельностью.

В **заключение** следует отметить, что традиции и обычаи татарского народа играют важную роль в формировании профессионального выбора обучающихся. Интеграция национальных ценностей в профориентацию укрепляет связи между наследием и техническими профессиями, что не только повышает интерес к инженерным и техническим специальностям, но и создать прочную основу для развития профессионализма. Использование народных элементов в профориентационных мероприятиях мотивирует к выбору технических профессий. Внедрение традиций и обычаев в систему профориентации перспективное направление, которое заслуживает дальнейшего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.В. Инженерное мышление в структуре профессиональной подготовки студентов технических вузов: компоненты, подходы и способы развития / В. В. Афанасьев, А. И. Карпова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 3. – С. 35-47. – EDN OVOYOC.
2. Маликов Р.Ш, Галиев Р.Р. Влияние религиозных и народных традиций на формирование здорового образа жизни // Педагогика. М., 2015. № 7. С. 84-88.
3. Маликов Р.Ш., Газизова Ф.С. Педагогика детства в татарских народных традициях // В мире научных открытий. Гуманитарно-общественные науки. Красноярск: Научно-инновационный центр, 2013. № 9 (45). С. 276-287.
4. Галиакберова А.А. Педагогическая мысль и деятельность просветителя конца XIX -

начала XX века Гильмана ахуна / А. А. Галиакберова, Р. Ш. Маликов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 217-222. – EDN FJDJSL.
5. Калимуллина О.А. Подготовка молодых специалистов в системе современного образования: вектор поликультурной парадигмы / О. А. Калимуллина, И. В. Гайдамашко // Казанский педагогический журнал. – 2020. – № 4(141). – С. 66-71. – EDN XDIJJI.

REFERENCES

1. Afanas'ev V.V. Inzhenernoe myshlenie v strukture professional'noj podgotovki studentov tehnicheskih vuzov: komponenty, podhody i sposoby razvitija / V. V. Afanas'ev, A. I. Karpova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2024. – T. 7, № 3. – Pp. 35-47. – EDN OVOYOC.
2. Malikov R.Sh, Galiev R.R. Vlijanie religioznyh i narodnyh tradicij na formirovanie zdorovogo obraza zhizni // Pedagogika. M., 2015. № 7. Pp. 84-88.
3. Malikov R.Sh., Gazizova F.S. Pedagogika detstva v tatarskih narodnyh tradicijah // V mire nauchnyh otkrytij. Gumanitarno-obshhestvennye nauki. Krasnojarsk: Nauchno-innovacionnyj centr, 2013. № 9 (45). Pp. 276-287.
4. Galiakberova A.A. Pedagogicheskaja mysl' i dejatel'nost' prosvetitelja konca XIX - nachala HH veka Gil'mana ahuna / A. A. Galiakberova, R. Sh. Malikov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – Pp. 217-222. – EDN FJDJSL.
5. Kalimullina O.A. Podgotovka molodyh specialistov v sisteme sovremennogo obrazovanija: vektor polikul'turnoj paradigmy / O. A. Kalimullina, I. V. Gajdamashko // Kazanskij pedagogicheskij zhurnal. – 2020. – № 4(141). – Pp. 66-71. – EDN XDIJJI.

Платонова Алина Александровна
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры фортепиано
ФГКВОУ ВО «Военный университеть
им. князя Александра Невского» Министерства обороны РФ
e-mail: alina_platonova@mail.ru

Platonova Alina A.
candidate of art history, teacher of the piano department
Military University named after Prince Alexander Nevsky of the
Ministry of Defense of the Russian Federation

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С БУДУЩИМИ ДИРИЖЕРАМИ ВОЕННОГО ОРКЕСТРА

Аннотация. Курсантам, будущим дирижерам военного оркестра, необходимо приобрести множество профессиональных компетенций, потому как их деятельность многофункциональна. Отечественная система подготовки курсантов имеет многолетние традиции, аккумулируя и систематизируя различные навыки и умения, полезные будущему военному дирижеру: руководство военно-духовым оркестром и коммуникация с музыкантами, входящими в его состав, создание исполнительской интерпретации, вопросы педагогического потенциала при патриотическом воспитании как оркестрантов, так и граждан нашей страны, проблемы инструментовки и аранжировки – вот далеко не полный список компетенций, необходимых военному дирижеру. Фортепиано играет огромную роль в профессиональной деятельности дирижера. Регистровые и тембровые возможности позволяют воспроизвести звучание целого оркестра на одном инструменте. Актуальность данной статьи, посвященной особенностям работы над фортепианным произведением, состоит в том, что обозначенный процесс является основой и необходимым подспорьем в дальнейшей работе дирижера. В статье рассматриваются различные стадии работы над музыкальным произведением, являющиеся универсальными, но необходимыми при подготовке материала к выступлению.

Ключевые слова: Фортепиано, дирижёр, военный дирижёр, работа над произведением, музыкальное произведение, фортепианная школа.

WORKING ON A PIECE OF MUSIC IN A PIANO CLASS WITH FUTURE MILITARY ORCHESTRA CONDUCTORS

Abstract. Cadets, future conductors of a military orchestra, need to acquire many professional competencies, because their activities are multifunctional. The Russian cadet training system has long-standing traditions, accumulating and systematizing various skills and abilities useful to a future military conductor: leadership of a military brass band and communication with musicians who are part of it, creation of a performing interpretation, issues of pedagogical potential in the patriotic education of both orchestra members and citizens of our country, problems of instrumentation and arrangement – This is not a complete list of competencies required by a military conductor. The piano plays a huge role in the professional activity of a conductor. Register and timbre capabilities allow you to reproduce the sound of an entire orchestra on one instrument. The relevance of this article, which is devoted to the peculiarities of working on a piano piece, lies in the fact that this process is the basis and necessary aid in the future work of the conductor. The article examines the various stages of work on a piece of music, which are universal but necessary when preparing material for a performance.

Keywords: Piano, conductor, military conductor, work on a piece, musical composition, piano school.

При выборе репертуара, первоначальном знакомстве с произведением, его разборе, разучивании, аранжировке, композиции, инструментовке дирижер обращается к помощи фортепиано. Неслучайно Антон Рубинштейн восклицал: «Вы думаете – это один инструмент? Это сто инструментов!» [7, с. 81]. Именно поэтому курсантам важно научиться свободно и уверенно владеть фортепиано, чтобы при дальнейшей работе иметь возможность профессионально реализовать свой творческий замысел.

Работе над музыкальным произведением в классе фортепиано посвящено множество научных исследований и учебных пособий. С.И. Савшинский, Г.М. Коган, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, Л.А. Баренбойм – основатели отечественной фортепианной школы – изложили секреты своего педагогического и исполнительского мастерства в трудах, ставших настольными книгами и путеводными звездами для многих поколений пианистов. Среди современных исследователей, обращавшихся к этой проблеме, можно отметить А.Л. Дегтярева, Н.В. Медведеву, Т.А. Величко, Г.Э. Григорьян, Л.А. Гольдфайн и др. В нашей статье хотелось бы обратиться к проблемам, возникающим при работе над музыкальным произведением с курсантами, будущими дирижерами военного оркестра.

Уровень подготовки курсантов сильно разнится: от начинающих, в основном, представителей стран Африки, до пианистически хорошо оснащенных, обучающихся граждан из различных областей Российской Федерации и стран СНГ. Однако вне зависимости от имеющейся базы, занятия по дисциплине «Фортепиано» строятся по схожему принципу: научить грамотно разбирать и работать над музыкальным материалом, подчинять техническую сторону художественной, уметь создать исполнительскую интерпретацию.

Любая работа над музыкальным произведением начинается с его первоначального прочтения, знакомства. Чтение с листа – навык, который развивается при систематическом и осмысленном подходе. Многие музыканты добивались удивительного совершенства в данном умении, например, Ф. Лист, Ф.М. Блуменфельд, А.Б. Гольденвейзер, С.В. Рахманинов и другие. Здесь, как и в любых других видах музыкантской деятельности, огромное значение имеют музыкальные способности и упорство пианиста. Но при регулярной практике беглым чтением с листа может овладеть любой, даже не очень опытный обучающийся.

В ходе проведения занятия (учебная тема № 2) при формировании данного навыка важно научить курсанта думать и смотреть немного вперед, для того чтобы незнакомый текст мог быть воспроизведен максимально точно. При этом фактуру можно и нужно немного упрощать, для воплощения общего плана и целостной картины произведения, жертвуя менее значимыми частностями. Выбор репертуара должен быть сообразен возможностям обучающегося, чтобы не перегрузить обилием задач и оказаться полезным. Для этого необходимо обращаться к пьесам, которые окажутся на несколько ступеней проще и понятнее потенциально возможных для исполнения курсантом.

На данном этапе работы нельзя останавливаться надолго. Достаточно одного-двух раз прочтения произведения с листа, чтобы получить общее представление об образе, замысле, технических сложностях воплощения содержания музыкального произведения.

Следующая стадия работы является основной в процессе подготовки пьесы к исполнению. Как отмечал Г.М. Коган, «Стадия разучивания – решающая в рассматриваемом процессе; она поглощает девять десятых всего того времени и труда, которые затрачивает исполнитель на овладение данным произведением» [3, с. 140]. В

основе этой работы лежит всестороннее изучение произведения: вычленение технически сложных элементов, их грамотное проучивание и художественная отделка.

Чтобы исполнитель был способен воплотить образный замысел композитора, он должен быть хорошо технически развит и обладать определенными компонентами, техническими «полуфабрикатами», которые он может использовать в процессе работы при необходимости.

Большинство подобных компонентов можно развить, систематически обращаясь к проигрыванию гамм, различного рода арпеджио, аккордов (учебная тема № 1). На кафедре 46 (фортепиано) на данный момент разрабатывается рационализаторское предложение ***«Электронный тренажер по изучению гамм. Учебная тема № 1»*** для оптимизации и повышения качества образовательного процесса по данной теме и технического развития обучающихся. Данный проект представляет собой инновационный электронный тренажер, состоящий из самораспаковывающейся программы. Курсант может использовать модуль–тренажер в целях систематизации и применении теоретических знаний, касающихся особенностей употребления аппликатуры в гаммах, развития технической оснащенности пианистического аппарата, выработки беглости и четкости пальцев. Определяя нужную для разучивания гамму, одним нажатием клавиши обучающийся может выбрать необходимую гамму, а также варианты ее разучивания отдельно каждой рукой или двумя руками, разделив работу на этапы. При этом он будет видеть на появившейся визуальной информационной клавиатуре тренажера актуальную аппликатуру, соответствующую выбранной гамме. Необходимо добавить, что при развитии технической оснащенности важна регулярность и систематичность, а также желание обучающегося добиться наилучшего результата.

Дальнейшая работа над произведением строится по принципу разделения произведения на музыкальные фрагменты, в основе которого лежит логика построения сочинения и естественное деление на фразы, разделы, части. При проучивании материала полезно более мелкие фразы объединять с более крупными, каждый раз начиная с разных фрагментов, а также, по совету Г.М. Когана, «практиковать так называемое н а л о ж е н и е, то есть разучивать данный кусок, захватывая конец предыдущего и начало следующего куска» [3, с. 143].

Над какими проблемами следует научить работать будущего военного дирижера? В любой музыкальной исполнительской деятельности данные проблемы идентичны, поэтому чем больше разнообразного опыта получит обучающийся, тем легче ему будет в дальнейшей профессиональной практике. Работа над качеством звука, фразировкой, метроритмом, балансом и многими другими аспектами – отправные точки в развитии музыканта. Все эти задачи подчиняются одной важнейшей цели – развитие слухового контроля. Научиться себя слушать и слышать – первоочередная задача в становлении музыканта любой специализации. Ф.М. Блуменфельд, реализуя свой демократический принцип исполнения – «сделать музыку понятной», опирался прежде всего на максимальную активизацию интонационного слуха обучающегося. Л. Баренбойм вспоминал, что он учил «вслушиваться в музыку и воспитывал не только “слышащие уши”, но “слышащие глаза” и “слышащие пальцы” [1, с. 83]. К.Н. Игумнов придерживался принципа «бесконечного вслушивания» и постоянно напоминал своим ученикам, что во время самостоятельных занятий важно тщательно «вслушиваться в свою игру, чтобы ясно судить о звуке, оттенках, педализации… Как будто вы слушаете себя со стороны и критикуете свою игру» [6, с. 348].

Один из способов в ее достижении – развитие слухового представления, берущее начало в расширении слухового кругозора. Чем больше хорошей музыки в первоклассном исполнении услышит обучающийся, тем больше требований будет предъявлять к своей

игре. Причем слушать и изучать следует не только инструментальную или симфоническую музыку. Ф. Шопен, А. Рубинштейн, Г.Г. Нейгауз, К.Н. Игумнов и многие другие выдающиеся пианисты придерживались справедливой точки зрения о внимательном знакомстве с вокальной музыкой, ведь важнейшая задача пианиста – научиться искусству «пения» на инструменте: «Тот не музыкант, кто не умеет петь» [4, с. 74]. Г.Г. Нейгауз подчеркивал: «Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепьянных технических задач, которые должен разрешать пианист, ибо звук есть сама материя музыки; облагораживая и совершенствуя его, мы подымаем самую музыку на б*о*льшую высоту» [7, с. 74].

Достигнуть певучего, красивого звука на фортепиано можно путем ощущения веса руки и глубокого погружения ее в клавишу. К.Н. Игумнов подчеркивал – не «удар», от немецкого «Anschlagen», а французское «toucher», что в переводе означает «соприкасаться», «осязать». «Точно так же, как за выражением “пальцы прорастают сквозь клавиши” перед нами встает сам Рахманинов с его необыкновенно полным, мощным, упругим, как бы всепроникающим звуком, так за выражением “пальцы сливаются с клавишами” перед нами встает Игумнов с его мягким, нежным, протяжно-певучим, как бы ласкающим звуком» – вспоминает Я. Мильштейн [6, с. 363]. Играя на фортепиано, мы всячески должны стараться преодолеть его молоточковую, ударную природу, добиваться слияния, проникновения вглубь клавиши, с тем чтобы, извлекая следующий звук, услышать, как в него перетекает предыдущий, вокально интонируя каждый тон. При этом рука должна быть максимально свободной, вовлекаясь целиком, от кончика пальца до широченной мышцы спины. Важно следить, чтобы локоть не был прижат к корпусу, а кончики пальцев, в отличие от всей руки, не становились слишком расслабленные, но, напротив, собранные, активные, цепкие. Многие курсанты, несмотря на практику дирижирования, в процессе которого так важна пластика рук, садясь за фортепиано становятся скованные и зажатые. Прорабатывая таким образом отдельно взятые звуки, аккорды, ощущая вес руки и ее погружение в клавиши, задействуя все ее суставы (кисть, запястье, локоть, предплечье), обучающийся постепенно научится певучему звукоизвлечению, ощущая себя дирижером во время игры на фортепиано. Г.Г. Нейгауз настаивал: «Необходимая предпосылка хорошего звука – полная свобода и непринужденность предплечья, кисти и руки от плеча до кончиков пальцев, которые должны быть всегда начеку, как солдаты на фронте» [7, с. 88]. Без полноценного свободного ощущения всего сочленения руки, звук не сможет полететь, обрести краски. Неслучайно многие пианисты приводят метафору о «дыхании» локтя: чтобы извлечь звук на духовом инструменте, музыкант набирает воздух в легкие; аналогично при игре на фортепиано – звук не полетит, если рука не будет «дышать».

Следующий этап работы – фразировка. Отдельно взятые красивые звуки не могут представлять художественной ценности. Но мастерски объединенные во фразу, способны изменить музыкальный материал до неузнаваемости. Как определить границы фразы? Зачастую автор (или редактор) подробно отмечает их в нотах. Однако не во всех случаях данные лиги имеют отношение к фразировке. Например, в произведениях Бетховена лиги зачастую мыслятся композитором как инструментальные штрихи, что берет начало в его инструментальном мышлении. Понимание построения фразы опять-таки напрямую зависит от музыкантского и слушательского опыта, а также так называемой логики музыкального мышления. Задача педагога – объяснить обучающемуся понимать начало и конец фразы, ее вершину, кульминацию, научить вести фразу, объединяя музыкальную мысль, не давая ей прерываться.

К.Н. Игумнов расценивал музыку «как живую речь, как своеобразный язык, “неоценимый, прежде всего, в качестве проводника мыслей и чувств”» [6, с. 312]. Именно

поэтому он большое внимание выявлению так называемых «интонационных точек» фразы: «Движение музыки чаще всего волнообразно: всегда есть точка (или точки), к которой стремятся подняться другие звуки и от которой опускаются третьи» [6, с. 314]. Но выделять ее он советовал не с помощью акцентирования, а посредством некоторой оттяжки и увеличения длительности звучания, то есть за счет придания большей выразительности. Чтобы определить местонахождение вершины, полезно проиграть фрагмент в подвижном темпе, а еще лучше – пропеть. М.И. Гринберг использовала в своей работе так называемые «динамические перехваты»: при построении длинной фразы и подходе к кульминации для достижения наиболее яркого эффекта, каждую новую волну начинала чуть тише, осуществляя несколько динамических нарастаний, с тем чтобы кульминационная вершина прозвучала наиболее впечатляюще.

Зачастую бывает, что музыкальное произведение исполнителю сложно начать в нужном характере, образе, сложно повести первую фразу в нужном движении. В этом случае помогает мысленное представление или пропевание вступления к началу фразу, а реальная фраза должна как будто продолжить это воображаемое начало мысли.

Следующий этап работы над музыкальным произведением связан с нахождением баланса между вертикальной и горизонтальной линиями. Для этого нужно тщательно позаниматься над фактурным разграничением материала. Как правило, если мы играем сочинение гомофонно-гармонического склада, оно состоит из нескольких фактурных пластов: линия баса, аккомпанемент и мелодия. И все они должны быть сыграны разным звуком в динамическом и тембровом отношении. При этом басовый голос часто бывает «спрятан» между аккордами или фигурациями аккомпанемента. Бас – это фундамент, основа фактуры, поэтому его следует играть полнозвучно, глубоко, вместе с этим обучающийся должен стремиться к мелодическому объединению басовой линии, чтобы она не звучала разрозненно. Многие корифеи отечественной фортепианной школы настаивали на развитии симфонического мышления при игре на фортепиано. В частности, Ф.М. Блуменфельд требовал от своих учеников безукоризненное знание симфонической музыки, ее исполнение в виде четырех- или двуручных переложений. Инструментальное отношение к фортепианному материалу развивает воображение, расширяет тембровые возможности исполнителя. Будущим военным дирижерам не составит труда представить звучание деревянного или медного духового инструмента, пробудит фантазию и поможет решить многие образные и тембровые задачи.

Многие обучающиеся не придают значения такой важнейшей проблеме, как выбор рациональной аппликатуры, играя нелогичными, порой корявыми пальцами, аргументируя мнимым индивидуальным удобством. Однако не стоит путать понятия «удобно» и «привычно». Неслучайно многие корифеи отечественной школы пианизма настаивали на заучивании «аппликатуры, как таблицы умножения» [9, с. 32]. Многие проблемы, связанные с звукоизвлечением, ровностью, беглостью, удобством можно решить при помощи грамотно подобранной аппликатуры. И вновь встает вопрос об осознанном отношении к исполнению, ведь понять, почему редактором или автором указаны именно такие пальцы, а не иные, – сложнее, чем небрежно заучить произвольные. Н.Е. Перельман подмечал: «Умело расставленная и неизменяемая аппликатура надежно охраняет память от опасных случайностей; хитрая аппликатура создает предумышленные неудобства ради торжества исполняемого; предусмотрительная – ставит пальцам тормозные преграды; ловкая – перераспределяет фактуру и производит разумные фактурные конфискации, и, наконец, чуткая аппликатура откликается на зовы звукового воображения: вибрато, эхо, беззвучные и повторные нажатия и т.д.» [9, с. 50].

Работа над педализацией является одним из важнейших этапов в учебном процессе в классе фортепиано. В большинстве своем курсанты в лучшем случае умеют пользоваться

запаздывающей педалью, а о вибрирующей, полупедали или четверть-педали не слышали. Возможно, мне возразят, что данные навыки окажутся лишними, но в музыкальном исполнительстве нет пределов совершенствования и только ставя самые высокие художественные задачи, можно добиваться самых высоких результатов. Основная функция педали – преодолеть угасающую неизбежность затухания фортепианного звука и наделить его тембровыми выразительными возможностями и свойствами полетности. «Педаль – душа рояля (Рубинштейн) или: педаль – лунный свет, льющийся на пейзаж (Бузони)», – приводил в пример цитаты Г.Г. Нейгауз [7, с. 183]. Как в любом другом фортепианном приеме, в педализации важна мера и зависит она от стилистики, замысла исполняемого произведения и слуховых представлений исполнителя. Неслучайно Н. Перельман (правда, касательно использования левой педали) говорил: «Левая педаль – наркотик. Непомерное ее употребление – наркомания. Признаки: уводит в призрачный звуковой мир, усыпляет контроль и превращается в неискоренимую привычку» [9, с. 34].

Финальная стадия работы – предконцертная шлифовка материала. К сожалению, на этот этап остается порой очень мало времени, однако довести произведение до концертного исполнения – непростая задача. После тщательной отделки и проработки материала следует уметь выстроить единую мысль и донести ее до слушателя, на распадаясь на детали при игре. Для этого полезно играть подряд, не останавливаясь, даже в случае некоторых помарок. Как справедливо подмечал Н.Е. Перельман: «на эстраде самокритика – пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист» [9, с 13]. Очень полезно проиграть произведение в голове, без инструмента, мысленно представляя особенности звучания, выстраивая кульминации, решая художественные задачи.

Г.М. Коган называет финальный этап работы «дирижерским»: «Если принять, что пианист – это, так сказать, и дирижер, и оркестр в одном лице… то можно сказать, что на первой стадии дирижер смотрит партитуру, на второй – оркестранты учат свои партии, на третьей – дирижер репетирует с оркестром» [3, 302]. При этом под первой стадией Георгий Михайлович имеет в виду чтение произведения с листа, под второй – разучивание сочинения, последняя стадия – концертная шлифовка. Сравнение пианиста с дирижером неслучайно, ведь рояль получил свой титул короля инструментов, потому что способен передавать все тембровое и регистровое многообразие симфонического оркестра. Того же мнения и способа в работе придерживался Г.Г. Нейгауз: «Понятие “пианист” включает для меня понятие “дирижёр”. Дирижёр этот, правда, скрытый, но, тем не менее, он – двигатель всего» [7, с. 47].

Многообразие отечественных фортепианных школ способствует вариативности педагогических приемов работы над музыкальным произведением. Однако, корифеи российской школы пианизма неоднократно подчеркивали общую основу. Г.Г. Нейгауз подмечал: «Мы все говорим об одном и том же, но разными словами» [8, с. 95]. С.Е. Фейнберг писал: «Каждая пианистическая школа устанавливает свои педагогические приемы, но цель у всех школ одна: планомерное развитие технического аппарата и общей музыкальной культуры учащегося» [10, с. 121]. Тщательно прорабатывая музыкальный материал, вслушиваясь в мелодическую горизонталь и гармоническую вертикаль, занимаясь над выявлением особенностей выразительной фразировки, выбирая рациональную аппликатуру, развивая воображение в образном отношении и применительно к использованию красок и тембров, расширяя градации педализации, пианист по-настоящему изучит произведение, глубоко прочувствует материал и сможет создать убедительную исполнительскую концепцию, благодаря чему окажется способен заинтересовать и удержать внимание слушателя. Регулярно обращаясь к занятиям на фортепиано, будущий дирижер военного оркестра, до мельчайших деталей проработав

таким образом музыкальное произведение, сможет расширить диапазон своих исполнительских навыков, необходимых в предстоящей практической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм, Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
2. Гольденвейзер, А.Б. О музыкальном искусстве: сб. ст. / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д.Д. Благого. – М.: Музыка, 1975. – 415 с.
3. Коган, Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М.: Музыка, 1968. – 342 с.
4. Майкапар, С.М. Годы учения / С.М. Майкапар. – М.-Л.: Искусство, 1938. – 200 с.
5. Мария Гринберг. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения; под ред. Р.А. Островского. – Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 1999. – 110 с.
6. Мильштейн, Я.И. Константин Николаевич Игумнов / Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.
7. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – Гос. муз. изд., 1961. – 319 с.
8. Нейгауз, Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям: издание второе, исправленное и дополненное / Г.Г. Нейгауз. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1983. – 526 с.
9. Перельман, Н.Е. В классе рояля: короткие рассуждения / Н.Е. Перельман. – М.: Классика-XXI, 2003. – 152 с.
10. Фейнберг, С.Е. Мастерство пианиста / С.Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1978. – 208 с.

REFERENCES

1. Barenboim, L.A. Questions of piano pedagogy and performance / L.A. Barenboim. – L.: Music, 1969. – 288 p.
2. Goldenweizer, A.B. On musical art: collection of art. / comp., general ed., intro. art. and commentary by D.D. Blagogo. – M.: Music, 1975. – 415 p.
3. Kogan, G.M. At the gates of mastery. The work of a pianist / G.M. Kogan. – M.: Music, 1968. – 342 p.
4. Maikapar, S.M. The Years of learning / S.M. Maikapar. Moscow: Iskusstvo, 1938. 200 p.
5. Maria Grinberg. Collection of articles and materials dedicated to the 90th anniversary of his birth; edited by R.A. Ostrovsky. Petrozavodsk: Petrozavodsk State Conservatory, 1999. 110 p.
6. Milstein, Ya.I. Konstantin Nikolaevich Igumnov / Ya.I. Milstein. – M.: Music, 1975. – 471 p.
7. Neuhaus, G.G. On the art of piano playing / G.G. Neuhaus. – State Music Publishing House, 1961. – 319 p.
8. Neuhaus, G.G. Reflections, memoirs, diaries, selected articles, letters to parents: second edition, revised and supplemented / G.G. Neuhaus. – M.: All–Union publishing house "Soviet Composer", 1983. - 526 p
9. Perelman, N.E. In the piano classroom: short reflections / N.E. Perelman, Moscow: Classics-XXI, 2003. 152 p.
10. Feinberg, S.E. Mastery of the pianist / S.E. Feinberg. – M.: Music, 1978. – 208 p.

Бай Лу
аспирант
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 769292913@qq.com

Bai Lu
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

ПРИМЕНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

Аннотация. В статье рассматривается применение принципов российской "развивающей педагогики" в китайском музыкальном образовании, анализируются основные идеи и практическая ценность этих принципов. Сравнив особенности музыкального образования в двух странах, предлагается подходящая модель применения для китайских музыкальных вузов. Новизна работы заключается в интеграции опыта России и особенностей китайского образования для разработки локализированного пути реализации "развивающей педагогики". Это способствует углублению исследований по межкультурному применению данной модели и оказывает теоретическую и практическую поддержку реформам китайского музыкального образования, а также развитию творческих способностей и включению комплексного подхода к развитию исследовательских навыков студентов.

Ключевые слова: развивающая педагогика, музыкальное образование, межкультурное образование, интерактивное обучение, художественные инновации, образовательные реформы, персонализированное обучение.

APPLICATION OF DEVELOPMENTAL LEARNING PRINCIPLES IN CONTEMPORARY MUSIC EDUCATION IN CHINA

Abstract. The article discusses the application of the principles of Russian "developmental pedagogy" in Chinese music education, analyzes the main ideas and practical value of these principles. By comparing the characteristics of music education in two countries, a suitable application model for Chinese music universities is proposed. The novelty of the work lies in the integration of Russia's experience and the characteristics of Chinese education to develop a localized way of implementing "developmental pedagogy". This contributes to the deepening of research on the intercultural application of this model and provides theoretical and practical support for the reform of Chinese music education, as well as the development of creative abilities and the inclusion of an integrated approach to the development of students' research skills.

Keywords: developmental education, music education, cross-cultural education, interactive teaching, artistic innovation, educational reforms, personalized teaching.

Развивающее обучение (Developmental learning) — это образовательная концепция, ориентированная на студента, которая подчеркивает активное участие учащихся в процессе обучения. Ее основная идея заключается в том, чтобы способствовать всестороннему образованию студентов посредством их когнитивного, эмоционального, социального и личностного развития в процессе обучения. В отличие от традиционной образовательной

модели, развивающее обучение не только фокусируется на обучении знаниям и навыкам, но и акцентирует внимание на развитии личности, креативности и независимого мышления студентов.

Жан Пиаже (Jean Piaget) считается одним из основоположников теории развивающего обучения в мировой практике. Пиаже утверждал, что обучение — это процесс самостоятельного построения знаний учащимся, а образование должно быть построено в соответствии с закономерностями когнитивного развития студентов, способствуя их активному обучению и развитию мыслительных способностей. Пиаже разделил когнитивное развитие на четыре стадии: сенсомоторную стадию, стадию предоперационных мыслей, стадию конкретных операций и стадию формальных операций. Каждая стадия связана с возрастом и уровнем развития ребенка, и образование должно адаптировать содержание и методы обучения в зависимости от этих особенностей.

Согласно теории Пиаже, обучение должно быть построено в соответствии с стадиями когнитивного развития студентов. На стадии конкретных операций студенты могут понимать логические связи между конкретными вещами, поэтому образовательные занятия должны быть ориентированы на реальные проблемы для развития практических навыков. На стадии формальных операций следует поощрять студентов к абстрактному рассуждению и развитию критического мышления [5].

В системе российского образования идеи теории развивающего обучения впервые явственно прозвучали в трудах Л.С. Выготского. По мнению ученого развивающее обучение — это обучение, содержание, методы и формы организации которого основываются на возрастных закономерностях развития ребёнка [1; 2].

Идеи основоположников теории развивающего обучения были впоследствии продолжены в российской музыкальной педагогике XX века.

Так, преподаватели в российских музыкальных учебных заведениях всех уровней (от музыкальных школ до консерваторий) не только передают знания, но и являются наставниками, направляющими развитие мыслительных и эмоциональных способностей студентов. Например, в образовательной модели многих музыкальных школ акцентируется внимание на интерактивном подходе, где преподаватель помогает студентам достичь когнитивных высот через обратную связь и задавание сложных вопросов в "зоне ближайшего развития". В свою очередь, на курсе композиции в Московской консерватории преподаватели могут попросить студентов представить незавершенные музыкальные фрагменты, а затем провести коллективное обсуждение, анализируя сильные и слабые стороны представленных произведений. Задача преподавателя — ставить перед студентами вызовы, например: "Как вы можете связать эту мелодию с общей темой?" Это помогает студентам смело менять и пробовать новые композиционные идеи [8].

Еще одной особенностью российской музыкальной педагогики является особое внимание к *коллективному обучению*. В некоторых ведущих музыкальных учебных заведениях России студенты должны активно участвовать в ансамблях, хоровых коллективах и других групповых выступлениях. В Московской консерватории ансамбль является обязательным курсом. Студенты должны участвовать в камерных ансамблях и крупных симфонических оркестрах. Преподаватели активно работают с учениками, помогая им регулировать громкость, ритм и эмоциональное исполнение в целях гармоничного взаимодействия с другими инструментами. Через ансамблевое исполнение студенты учат воспринимать и представлять музыку как целостное произведение, а не как индивидуальное исполнение. Этот коллективный творческий процесс способствует не только развитию исполнительских навыков студентов, но и их социальной адаптации, обучая их работать в команде, раскрывая индивидуальные особенности каждого.

Наконец, достижением российской музыкальной педагогики является баланс между *сохранением традиций и стимулированием инноваций*. Российская система музыкального образования делает акцент, как на сохранении богатых классических музыкальных традиций, так и на активном освоении современных форм музыкального творчества и исполнительства. Российские музыкальные учебные заведения постоянно добавляют курсы по современной музыке и поощряют студентов искать свой собственный творческий язык на стыке классического и современного музыкального искусства. Современные музыкальные и экспериментальные музыкальные школы открывают междисциплинарные курсы, направленные на развитие творческого мышления и способности к инновационному творчеству на основе классической музыкальной подготовки. Таким образом, студенты осваивают как основы традиционной музыки, так и приобретают навыки, необходимые для работы с современной музыкальной формой. Согласно отчету Российского института высшего образования (2018)[1], 90% студентов музыкальных факультетов России на момент выпуска обладают не только крепкими исполнительскими навыками, но и определенными способностями к музыкальному сочинительству и инновационному мышлению. Это стало возможным благодаря внедрению принципов развивающего образования, в частности через взаимодействие преподавателей и студентов, а также через коллективное творчество.

Сопоставляя особенности российского и китайского музыкального образования, отметим, что музыкальное образование Китая имеет долгую историю. Кроме того, традиционная система музыкального образования сильно зависит от "культуры ритуалов и музыки". Однако современная парадигма музыкального образования начала формироваться только в начале XX века, когда западные образовательные идеи стали проникать в Китай, особенно в музыкальные колледжи и школы в некоторых городах, где началась систематическая музыкальная подготовка. После основания нового Китая и начала политики реформ и открытости, система музыкального образования в Китае начала постепенно строиться и развиваться, сформировав уникальную систему высшего музыкального образования с китайским колоритом [10].

На сегодняшний день система музыкального образования Китая достаточно развита, начиная с начальной школы и заканчивая университетами, включая различные типы музыкальных курсов. На начальном и среднем уровнях образования музыкальное образование сосредоточено на формировании базовой музыкальной грамотности, а курсы включают теорию музыки, хоровое пение, инструментальное исполнение и другие аспекты, направленные на развитие интереса студентов к музыке и улучшение их художественного развития. На уровне высшего образования, особенно в музыкальных специальностях, внимание уделяется подготовке профессионалов в области музыкального исполнения, композиции, музыкальной теории, а также тесному взаимодействию с музыкальной индустрией и требованиями общества. Музыкальные вузы Китая, такие как Центральная музыкальная академия, Шанхайская музыкальная академия, Пекинский педагогический университет и другие, уже создали разветвленную дисциплинарную систему, выпустив множество музыкальных специалистов, которые внесли значительный вклад в музыкальную культуру, как в Китае, так и за рубежом [3].

Несмотря на постоянное совершенствование системы музыкального образования Китая и достигнутые значительные успехи, с учетом быстрого развития общества и культуры, в настоящее время система музыкального образования в Китае сталкивается с рядом проблем, требующих срочного решения, особенно в таких областях, как образовательные концепции, структура курсов и направления подготовки студентов.

[1] 1 Russian Institute for Higher Education Studies. (2018). Innovation and tradition in Russian music education: A national report. Moscow: Ministry of Education and Science

В настоящее время система музыкального образования Китая в основном реализуется через государственные и местные высшие музыкальные учебные заведения, их можно разделить на *два направления*. Кратко охарактеризуем каждое из них. Первое — это наследование традиционной музыкальной культуры. Традиционная модель музыкального образования, ориентированная на техническую подготовку, сосредоточенную на развитии навыков исполнения, теоретических знаний и способности к музыкальному восприятию.

Второе направление — это сочетание современного музыкального образования с искусствоведческим и инновационным подходом. Основная цель высшего музыкального образования — подготовка профессионалов, обладающих крепким теоретическим музыкальным фундаментом, исполнительскими и композиционными навыками. В последние годы, с постепенным обновлением образовательных концепций, некоторые учебные заведения начали акцентировать внимание на развитии творческого мышления студентов, направленном на стимулирование их индивидуального выражения в музыке и выступлениях [6].

Здесь же отмечено повышение инновационных способностей и творческого самовыражения. Внедрение междисциплинарных подходов. Все большее количество учебных заведений начинает применять междисциплинарные подходы, например, соединяя музыкальное образование с современными технологиями, музыкальной индустрией, культурным менеджментом и другими сферами, чтобы готовить музыкальных специалистов, обладающих широкими адаптивными и инновационными способностями.

Однако, при всем при этом, на сегодняшний день, существующие цели музыкального образования в Китае еще в значительной степени ориентированы на подготовку узко профессиональных, технических навыков студентов. Не уделяется должного внимания формированию у студентов "комплексных навыков", таких как инновационные способности и способности работать в междисциплинарной среде. Это приводит, в свою очередь, к недостаточному уровню развития творческих способностей у обучающихся, что затрудняет полное удовлетворение требований быстро развивающейся культурной индустрии.

На современном этапе в процессе развития музыкального образования Китая существует следующая проблема: наличие устаревшей и ограниченной образовательной концепции. Несмотря на некоторые инновации традиционная модель обучения, ориентированная главным образом на техническую подготовку, продолжает оставаться доминирующей. Многие учебные заведения слишком фокусируются на развитии технических навыков и навыков, связанных с искусством, и недостаточно внимания уделяют развитию инновационных способностей, индивидуального самовыражения и комплексных навыков студентов. В условиях современных социальных и культурных изменений эта модель оказывается неподготовленной к вызовам быстро меняющихся потребностей в музыкальной и художественной индустрии. Отсюда возникает необходимость обновления содержания образования и соответствия социальным потребностям [9].

Несмотря на значительный прогресс в традиционном музыкальном образовании, Китай все еще сталкивается с определенным разрывом между образовательным содержанием и современными потребностями искусства, рынка и межкультурной коммуникации. Так, с одной стороны, традиционное музыкальное образование продолжает доминировать, игнорируя современную музыкальную стилистику и разнообразие художественных форм в контексте глобализации; с другой стороны, недостаточно внимания уделяется новым областям, таким как музыкальное творчество, музыкальная индустрия и музыкальное управление. Это проявляется в недостаточной ориентации на индивидуальность и инновации в обучении студентов. Современная образовательная

система часто излишне акцентирует внимание на униформизации, недостаточно учитывая развитие индивидуальности и многообразия студентов. Хотя в последнее время некоторые учебные заведения начали внедрять индивидуализированные курсы, большинство учебных программ все еще стандартизированы, а интересы и творческие выражения студентов часто игнорируются. Множество студентов сталкиваются с чрезмерной технической нагрузкой и давлением со стороны академической успеваемости, что затрудняет их творческие прорывы в области музыкального творчества или художественного самовыражения.

В последнее время система музыкального образования Китая ощущает нехватку инновационных методов преподавания. Традиционные методы преподавания остаются достаточно однообразными, основные занятия строятся на лекционном материале, а интерактивное участие студентов в процессе обучения ограничено. Методы преподавания и содержание курсов также остаются неизменными, а образовательные концепции не успевают адаптироваться к быстро меняющимся потребностям музыкальной и художественной отрасли. Вместе с тем, все большее количество преподавателей стремится обладать междисциплинарными компетенциями и активно реформировать методы преподавания, создавая более открытую и инновационную образовательную среду [8]. Проиллюстрируем сказанное на примере деятельности Шанхайской консерватории.

В последние годы музыкальное образование Китая постепенно заимствует международные образовательные идеи, особенно основные принципы развивающего образования, акцентируя внимание на развитии творческих способностей, критического мышления и комплексного подхода при развитии исследовательских навыков студентов. В ведущих учебных заведениях, таких как Шанхайская консерватория, начинают внедряться конкретные курсы, которые стремятся сочетать принципы развивающего образования с практическим обучением, чтобы способствовать всестороннему развитию студентов, как в технической, так и в художественно образной выразительности. Приведем конкретные примеры.

На курсе "Основы композиции и исполнения" в Шанхайской консерватории студенты через трехнедельный групповой проект проходят весь процесс музыкального творчества и исполнения. На первой неделе студенты в группах обсуждают тему композиции и распределяют роли. На второй неделе они создают первую мелодию и представляют ее на занятии для получения обратной связи от преподавателя и однокурсников. На третьей неделе проходят репетиции и завершающая презентация. Преподаватель в процессе обучения в основном дает направляющие советы, например, как оптимизировать ритмические изменения, корректировать гармонические структуры. В рамках курса студенты пробуют разные фрагменты композиции, оценивая, как различные способы исполнения влияют на эмоциональную выразительность. Преподаватель задает вопросы, например: "Как вы думаете, может ли техника игры в этом отрывке лучше передать эмоции?" На занятиях по ансамблю студенты занимаются обработкой и переложением традиционной народной песни, добавляя современные элементы гармонии и ритма, и затем выступают с ней на занятии. После выступления студенты делятся своими впечатлениями от процесса. В такой модели обучения студенты в целом наглядно видят, как посредством интерактивного взаимодействия и обратной связи происходит улучшение уровня развития своих творческих способностей, совершенствование навыков командной работы и повышение уверенности в себе в процессе исполнения музыкальных произведений.

Применение принципов развивающего образования в Шанхайской консерватории достигло определенных успехов, однако оно все еще сталкивается с рядом вызовов, главным образом в таких областях, как инерция традиционных моделей преподавания, нехватка персонализированных образовательных ресурсов, недостаточная трансформация ролей преподавателей и несоответствие курса современным потребностям общества.

Многие музыкальные учебные заведения по-прежнему придерживаются традиционной модели, ориентированной на преподавателя, что ограничивает участие студентов и их инициативу. Недостаток персонализированных ресурсов приводит к тому, что потребности некоторых студентов не удовлетворяются. Что касается трансформации роли преподавателя, то многие педагоги продолжают исполнять роль только трансляторов знаний. Проблема несоответствия учебных программ потребностям общества также требует решения: существующие курсы слишком сосредоточены на традиционных музыкальных навыках и недостаточно отражают потребности современной музыкальной индустрии [4].

В итоге обобщим высказанные нами основные идеи.

Для решения проблем внедрения развивающего обучения в современное музыкальное образование Китая необходимо сделать следующее:

- построить учебный процесс, осуществляя реформу, ориентированную на формирование личности студента. При этом необходимо внедрить в процесс обучения широкое использование, как индивидуальной формы обучения, так и обучения в малых группах, а также использовать онлайн-платформы и интеллектуальные инструменты для удовлетворения разнообразных потребностей студентов;

- следует усилить подготовку преподавателей, внедряя системное обучение теории и практике развивающего образования, а также включать использование «открытых уроков» и международные обмены для трансформации методов преподавания. Необходимым представляется добавить в процесс обучения студентов такие современные курсы, как "Цифровое музыкальное производство", "Музыка и технологии", которые будут соответствовать потребностям индустрии, и предоставлять студентам практическую поддержку для трудоустройства [7].

В заключение, отметим, что наша работа фокусируется на применении принципов развивающего образования России в музыкальном образовании Китая, с учетом, анализа ключевых идей развивающего образования и опыта российской музыкальной педагогики. Мы руководствовались такими принципами развивающего обучения как принцип творческого развития личности в музыкальной деятельности, принцип совместной деятельности и общения педагога и студентов, при соблюдении принципа индивидуального подхода к каждому обучающемуся, способствуя всестороннему развитию творческих способностей и комплексного подхода при формировании исследовательских навыков студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л.С. Педагогическая психология/ Л.С. Выготский; под ред. В.В. Давыдова. – М.: Астрель, 2010. – 671 с.
2. Vygotsky, L. S. Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes / L. S. Vygotsky. – Harvard University Press, 1978. – 101 p.
3. Li, H. Music education in contemporary China: Traditionalism and modernity / H. Li // International Journal of Music Education, 2012. – Vol. 30(2). – Pp.187–200.
4. Li, H. Integrating developmental education principles into Chinese music education: A case study of Shanghai Conservatory of Music / H. Li //International Journal of Music Education, 2019. – Vol. 37(4). – Pp. 572–588.
5. Piaget, J. The Origins of Intelligence in Children / J. Piaget. –International Universities Press, 1952. – 419 p.
6. Wang, Z., & Liu, J. Innovations in Chinese higher music education: The balance between traditional and modern approaches / Z. Wang, J. & Liu // Asian Journal of Music Education, 2016. – Vol. 44(1). – Pp. 72–86.

7. Wang, X., & Zhang, Y. Challenges and opportunities in transforming Chinese music education: A focus on creativity and collaboration / X. Wang, Y. Zhang // Asian Journal of Music Education, 2020. – Vol. 45(2). – Pp. 102–118.
8. Yang, X. Challenges and reforms in China's music education system: A comparative study / X. Yang // Music Education Research, 2018. – Vol. 45(3). – Pp. 101–114.
9. Yang, J. Reforming music education in China: Bridging tradition and modernity through developmental teaching methods // Music Education Research, 2021. – Vol. 23(1). – Pp. 47–63.
10. Zhang, L. The development and challenges of music education in China / L. Zhang //Journal of Music Education, 2004. – Vol. 56(4). – Pp. 123–135.

REFERENCES

1. Vygotskij, L.S. Pedagogicheskaja psihologija/ L.S. Vygotskij; pod red. V.V. Davydova. – M.: Astrel', 2010. – 671 p.
2. Vygotsky, L. S. Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes / L. S. Vygotsky. – Harvard University Press, 1978. – 101 p.
3. Li, H. Music education in contemporary China: Traditionalism and modernity / H. Li // International Journal of Music Education, 2012. – Vol. 30(2). – Pp.187–200.
4. Li, H. Integrating developmental education principles into Chinese music education: A case study of Shanghai Conservatory of Music / H. Li //International Journal of Music Education, 2019. – Vol. 37(4). – Pp. 572–588.
5. Piaget, J. The Origins of Intelligence in Children / J. Piaget. –International Universities Press, 1952. – 419 p.
6. Wang, Z., & Liu, J. Innovations in Chinese higher music education: The balance between traditional and modern approaches / Z. Wang, J. & Liu // Asian Journal of Music Education, 2016. – Vol. 44(1). – Pp. 72–86.
7. Wang, X., & Zhang, Y. Challenges and opportunities in transforming Chinese music education: A focus on creativity and collaboration / X. Wang, Y. Zhang // Asian Journal of Music Education, 2020. – Vol. 45(2). – Pp. 102–118.
8. Yang, X. Challenges and reforms in China's music education system: A comparative study / X. Yang // Music Education Research, 2018. – Vol. 45(3). – Pp. 101–114.
9. Yang, J. Reforming music education in China: Bridging tradition and modernity through developmental teaching methods // Music Education Research, 2021. – Vol. 23(1). – Pp. 47–63.
10. Zhang, L. The development and challenges of music education in China / L. Zhang //Journal of Music Education, 2004. – Vol. 56(4). – Pp. 123–135.

Чжан Бинь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 87274041@qq.com

Zhang Bin
Postgraduate student
Department of Music Education and Training
Herzen State Pedagogical University

РОЛЬ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОГО АНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ СТУДЕНТАМИ-КОНТРАБАСИСТАМИ В ВУЗАХ КИТАЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСНТРУМЕНТА «ДИГЭХУ»

Аннотация. Статья посвящена освоению будущими контрабасистами Китая музыкального инструмента «дигэху», который является аналогом контрабаса в европейском симфоническом оркестре. В статье акцентируется историко-культурологический аспект развития национальной музыкальной культуры, традиционного оркестрового музицирования в прошлом столетии и антиглобализационные процессы, которые затронули социокультурном пространстве современного Китая. Данные проблемы оказывают значительное влияние на процесс профессиональной подготовки студентов в музыкальных вузах КНР.

Ключевые слова: культура, музыкальное искусство, профессиональное музыкальное образование, дигэху, контрабас, оркестровое исполнительство.

THE ROLE OF VALUE-SEMANTIC ANALYSIS IN THE PROCESS OF MASTERING THE MUSICAL INSTRUMENT "DIGEHU" BY STUDENTS-DOUBLE BASS PLAYERS IN CHINESE UNIVERSITIES

Abstract. the article is devoted to the mastering of the musical instrument "digehu" by future double bass players of china, which is an analogue of the double bass in the european symphony orchestra. the article emphasizes the historical and cultural aspect of the development of musical culture of the last century in its orchestral interpretation and anti-globalization processes in the modern socio-cultural space of the prc, which have a significant impact on the process of professional training of students in music universities of the PRC.

Keywords: culture, musical art, professional musical education, digehu, double bass, orchestral performance.

Развитие музыкальной культуры в Китае, как известно, протекало особенным путем, связанным как с периодом длительной «консервации» государства – его замкнутости от остального мира, так и с активным «поглощением» музыкально-культурного опыта других стран (особенно с началом образования КНР в 1949 году). При этом необходимо отметить, что любое культурное заимствование характеризуется как положительными, так и отрицательными аспектами: «Духовно-практическое отношение современного чело-века к миру, которое, в отличие от теоретического, рассматривает мир, как несущий на себе отражение человеческой субъективности, является приоритетной составляющей социокультурного пространства.

Необходимость исследования ряда проблем, связанных с развитием культуры, взаимоотношениями культуры и общества, культуры и нации, вызвана прежде всего тем,

что во многих странах мира коренным образом изменились все стороны общественной жизни – экономической, социальной, а главное: изменения наблюдаются у отдельных народов и наций в рамках всей системы их национальной культуры.

Истекшие десятилетия – это целая историческая эпоха в культурном развитии этих стран и народов, эпоха, в тече-ние которой происходили, как известно, весьма сложные процессы не только в социально-политической и экономической сферах, но и в области культуры» [1, с.5-6].

В связи с влиянием вестернизации в Китае вызывало «определенную реакцию, которая стремится избавиться от результатов проникновения инокультурных факторов. При этом обычно реакции против вестернизации и являются ее основными стимулами, то есть чаще всего почти весь процесс вестернизации страны исчерпывается реакцией на нее» [5, с. 27].

Тем не менее, активная финансовая поддержка государством развития культуры в КНР, привлечение кадров из СССР, США, Европы в качестве педагогических наставников по обучению будущих профессиональных музыкантов выступили позитивным фактором в интенсификации процесса оптимизации профессиональной подготовки молодого поколения музыкантов – исполнителей.

С другой стороны, вследствие глобализации и всех ее сопутствующих сторон параллельно шел процесс нивелировки исторически-национальных, традиционных ценностей, кульминацией которой выступила Культурная революция (1966-1976).

Эти тенденции оказали влияние на процесс развития профессионального музыкального образования, и, конечно, на весь ход эволюции музыкально-исполнительского искусства. Именно поэтому процесс методического сопровождения профессиональной подготовки китайских музыкантов, играющих на струнно-смычковых оркестровых инструментах, например, контрабасе, сегодня нуждается в научном обосновании и разработке современных педагогических моделей, соответствующих требованиям современного музыкального и образовательного мирового пространства.

Смычковый контрабас (впервые упомянутый в 1566 году) стал использоваться в оркестре лишь с 1699 года, и с относительно недавнего времени предстал в качестве сольного инструмента (с XIX века). Первыми высшими профессиональными учебными заведениями были консерватории, в которых велось обучение игре на контрабасе, были, как известно, Миланская и Пражская, которые «со дня своего основания (первая с 1808 и вторая – с 1811 года) ввели в учебный план обучение на контрабасе» [4, с. 27].

В Китае лишь после Культурной революции была организована подготовка профессиональных исполнителей-контрабасистов. Автором подчеркивается, что процесс обучения игре на контрабасе в вузах Китая , впрочем, как и на других струнно-смычковых оркестровых инструментах основывалось на западно-европейских игровых технологиях.

При этом в Китае создавались симфонические оркестры по западному образцу, что на какое-то время вытеснило национально-инструментальные коллективы. В 50-х годах прошлого века китайская академическая музыка претерпела существенные изменения. Китайские музыканты и композиторы всё больше попадали под влияние, к примеру, западных идей оркестровки. Однако в связи с зарождением в КНР антиглобалистских течений все чаще появляются новые типы ансамблей и оркестров, способных исполнять музыку тембрально-близкую специфике звучания китайской национальной музыке.

При этом, стоит заметить, что низкотембральная окраска звука традиционно чужда китайцам, так как большинство исконных национальных инструментов Китая, обладают высоким и «носовым» тембром. Поэтому создание китайскими мастерами низкочастотного инструмента с насыщенным звучанием осуществилось значительно позднее, как и некоторое разнообразие экземпляров в виде различных гибридов, увеличенных версий

оригинальных струнно-щипковых и смычковых инструментов. При этом самым успешным оказался эксперимент по изготовлению дигэху [3].

Басовый Гэху (低音革胡), или так называемый Дигэху (倍革胡) своим названием происходит от двух китайских слов: «гэ» («революция»), «ху» (от «хуцинь» – общего названия всех китайских смычковых инструментов). Дигэху были введены в оркестр национальных инструментов в начале 1950-х годов. Их функция сходна с ролью контрабаса в западном симфоническом оркестре. Количество струн, гриф, подставка, смычок, строй инструмента, даже техника игры идентичны контрабасовым. Поэтому в китайском национальном оркестре исполнители обучаются игре на контрабасе с применением западной методики игры. Корпус инструмента выполняется из красного дерева; гриф – из черного дерева. Подобно эрху, одна сторона корпуса дигэху должна быть покрыта кожей питона, но весьма проблематично отыскать кожу больших размеров для дигэху.

В отличие от смычкового западного контрабаса, дигэху обладает технологическими недочетами: звук инструмента, как правило, слабый; зачастую «теряется» строй при сильном давлении смычка на струны; звук дигэху не становится громче от перехода игры к верхним позициям (как это бывает у инструментов семейства скрипок); пергамент из змеиной кожи на корпусе легко повреждается от влажности, что влияет на качество звука. Естественно, что все перечисленные специфические особенности дигэху требуют учета непосредственно в педагогической практике игре на этом инструменте.

При этом, сегодня из-за нехватки басовых инструментов во многих китайских национальных оркестрах используются обычный смычковый контрабас. Но дигэху не только сохраняет физические параметры формы традиционных китайских инструментов, но и восполняет нехватку низкой тесситуры в партитуре национальных оркестров.

За последние двадцать с небольшим лет складывается негативная ситуация, которая приводит к тому, что большинство национальных оркестров в Китае отказались от дигэху в пользу западных контрабасов, которые уже практически повсеместно ассимилировались в китайском оркестровом инструментарии.

Тем не менее, наблюдая сложившую ситуацию, многие ведущие китайские музыканты и дирижеры склоняются к употреблению именно дигэху в китайских оркестрах, вместо контрабаса. Так, например, профессиональные китайские оркестры Гонконга, Тайваня, как замечает Пен Ван настаивают на «использовании дигэху, так как считается, что звучание дигэху лучше сочетается с традиционными китайскими смычковыми инструментами (виолончели и контрабасы имеют тенденцию выделяться из-за своего резонанса)» [8, с. 49].

По убеждению главного дирижера Гонконгского китайского оркестра (Hong Kong Chinese Orchestra) Яна Хучанга: «Китайский оркестр — это вклад китайских музыкантов в свою культуру. <…> Это высокая музыкальная форма на основе китайской народной музыки» [7]. В этом оркестре, наряду с основными инструментами: пипа, эрху, дицзы (бамбуковая флейта) разработан и включен в состав дигэху – самый большой из семейства хуцинь.

Конечно, совершенно понятно, что нынешние достаточно редкие исполнители на дигэху – зачастую бывшие переквалифицированные музыканты – «пришедшие» с контрабаса (или виолончели), а наличие контрабаса становится всё более распространённым в Гонконге, или на Тайване, поскольку многие молодёжные китайские оркестры отказываются от дигэху.

Сегодня в Китае функционирует множество оркестров, подобных Гонконгскому. Помимо наиболее известных оркетров, например, Шанхайский национальный музыкальный оркестр, Центральный национальный музыкальный оркестр и др., подобные оркестры можно встретить в Сингапуре.

Но, практически во всех них на данный момент фигурирует именно контрабас. Внедрение же дигэху находится пока на уровне творческих разработок и экспериментов. В то же время педагоги-музыканты, реализующие образовательные программы по подготовке студентов-будущих профессиональных контрабасистов, справедливо настаивают на том, что дигэху еще предстоит пройти свой исторический путь, как и контрабасу, эволюция которого была обусловлена необходимостью создания более мощных звучаний, способных достигать эмоционального напряжения в больших аудиториях оперных и концертных залов; запросами композиторов, решением новых задач, выдвигаемых автора музыки, поиском контрабасистов новых адекватных запросам технических приемов игры; конструктивными изменениями инструмента [7, с. 36].

Автор подчеркивает, что решение заявленной проблемы заключается, прежде всего в том, чтобы усилия представителей научно-педагогического и музыкально-исполнительского сообщества Китая были направлены на формирование у будущего поколения музыкантов навыков ценностно-смыслового осмысления значимости процесса сохранения и развития национальной традиций страны, но, при этом, с тенденцией устремления в будущее, в современное мировое музыкальное пространство.

Анализируя труды известных ученых исследователей, автор статьи отмечает значимость своевременного решения заявленной проблематики, которое коррелирует с мнением известного ученого-исследователя Ануфриевой Н.И. о необходимости достижения основополагающей цели музыкального образования – «воспитать человека творца с развитой индивидуальностью, богатого духовными интересами и запросами, способного понимать общечеловеческие ценности, гордиться достижениями культуры и искусства, способного к творческому труду в любом виде деятельности в новых рыночных условиях общественного и индивидуального производства. Профессиональная подготовка педагога-музыканта, построенная на принципах целостности основополагающих методов, обеспечит единство художественного и научного познания, ценностно-смысловое равенство всех участников учебного процесса, отражающих музыкально-педагогические особенности профессиональной деятельности педагога-музыканта…» [2, с.8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ануфриева, Н. И. Народная музыкальная традиция в контексте философии культуры: моногр. / Н. И. Ануфриева.– М.: РГСУ, 2011.– 403 с.
2. Ануфриева, Н. И. Системный подход к подготовке педагога-музыканта: [моногр.] / Н.И. Ануфриева.– М.: РГСУ, 2009.– 168 с.
3. Брендон Ву. Китайская версия виолончели и контрабаса / https://cello.org/Newsletter/Articles/gehu.htm / (Дата обращения: 04.02.2025).
4. Контрабас: история и методика: учеб. пособие для муз. вузов /ред.-сост. Б. В. Доброхотов. – Москва: Музыка, 1974. – 246 с.
5. Ночвина Б. А., Галкин Е. Д. Процесс вестернизации и его влияние на политико-правовую систему Китая // International journal of Professional Science. – №9 – 2020. С. 26-33.
6. Раков Л.В. История контрабасового искусства. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2004. – 312 с.
7. Chinese classical heavyweights in perfect harmony / *China Daily* February 5, 2008. / http://www.china.org.cn/english/culture/242184.htm / (Дата обращения: 02.02.2025)
8. Peng Wang. The double bass in the Chinese symphony orchestra and the national orchestra. – Texas Christian University, 2021. – 121 p.

REFERENCES

1. Anufrieva, N. I. Narodnaja muzykal'naja tradicija v kontekste filosofii kul'tury: monogr. / N. I. Anufrieva.– M.: RGSU, 2011.– 403 p.
2. Anufrieva, N. I. Sistemnyj podhod k podgotovke pedagoga-muzykanta: [monogr.] / N.I. Anufrieva.– M.: RGSU, 2009.– 168 p.
3. Brendon Vu. Kitajskaja versija violoncheli i kontrabasa / https://cello.org/Newsletter/Articles/gehu.htm / (Data obrashhenija: 04.02.2025).
4. Kontrabas: istorija i metodika: ucheb. posobie dlja muz. vuzov /red.-sost. B. V. Dobrohotov. – Moskva: Muzyka, 1974. – 246 p.
5. Nochvina B. A., Galkin E. D. Process vesternizacii i ego vlijanie na politiko-pravovuju sistemu Kitaja // International journal of Professional Science. – №9 – 2020. Pp. 26-33.
6. Rakov L.V. Istorija kontrabasovogo iskusstva. — M.: Izdatel'skij Dom «Kompozitor», 2004. – 312 p.
7. Chinese classical heavyweights in perfect harmony / China Daily February 5, 2008. / http://www.china.org.cn/english/culture/242184.htm / (Data obrashhenija: 02.02.2025)
8. Peng Wang. The double bass in the Chinese symphony orchestra and the national orchestra. – Texas Christian University, 2021. – 121 p.

Лю Цзыхао
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: tszykhaol@inbox.ru

Liu Zihao
Postgraduate student, Department of Music Education
Herzen State Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ

Аннотация. Актуальность статьи обусловлена важной ролью музыкального искусства в поддержании духовности общества. В условиях современных ценностных подмен и роста тенденций, ведущих к негативным общественным деформациям, сохранение духовно-нравственных опор выступает жизнеобеспечивающей задачей, наиболее эффективное решение которой всегда принадлежало музыке. Соответственно, становится важным качество подготовки музыкальных исполнителей, в частности, вокальных. Умение донести слушателям авторский смысл музыкального сочинения и его чувственно-эмоциональную нить, представить целостный художественный образ зависит от уровня профессионального мастерства певца, который достигается, в основном, в процессе обучения. Специфичность вокального исполнительства делает приоритетными среди всех условий образовательной среды психолого-педагогические факторы воспитания, создание заданного комплекса которых позволит достигать целей подготовки профессионалов высокого уровня. Результаты исследований данного вопроса представлены в настоящей статье.

Ключевые слова: Вокальное искусство, психолого-педагогические условия, образовательная среда, психологическое благополучие, личностная тревожность, ситуативная тревожность, учебная мотивация, певческое мастерство.

RESEARCH OF THE EFFECTIVENESS OF PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR TEACHING VOCALS

Abstract. The relevance of the article is conditioned by the important role of musical art in maintaining the spirituality of society. In the context of modern value substitutions and the growth of trends leading to negative social deformations, the preservation of spiritual and moral mainstays is a life-supporting task, the most effective solution to which has always belonged to music. Accordingly, the quality of training of musical performers, in particular, vocal ones, becomes important. The ability to convey to listeners the author's meaning of a musical composition and its sensory-emotional thread, to present a holistic artistic image depends on the level of professional skill of the singer, which is achieved mainly in the learning process. The specificity of vocal performance makes psychological and pedagogical factors of education a priority among all conditions of the educational environment, the creation of a given complex of which will allow achieving the goals of training high-level professionals. The results of research on this issue are presented in this article.

Keywords: Vocal art, psychological and pedagogical conditions, educational environment, psychological well-being, personal anxiety, situational anxiety, learning motivation, singing skills.

Введение в проблему с кратким обзором исследований. Специфичность вокального искусства заключается в том, что инструментом исполнителя является его голос. Поэтому «настройка» этого инструмента полностью зависит от психологического и физиологического состояния певца, на что оказывает влияние множество факторов. Физиологический компонент определяется природными задатками и способностями, а также правильным поступательным развитием голосового аппарата с обеспечением его сохранности. Психологический фактор регулируется созданием благоприятных условий для обучения будущего певца и его исполнительской практики. Однако, качество профессиональной деятельности вокалиста во многом зависит от опыта, полученного в учебно-воспитательном процессе. Поэтому психологический комфорт образовательной среды и наличие гармоничных психолого-педагогический условий, позволяющих добиться эффективных результатов в получении профессиональных компетенций, имеет очень важное значение и требует глубокого изучения.

Определяющая роль психологического настроя певца основывается на множестве примеров, когда талантливые вокалисты, обладающие незаурядными природными данными, необходимыми в вокальной практике, не могли реализовать себя в творческой деятельности по причине неспособности справиться со сценическим волнением. Определенный уровень тревоги и волнения перед выступлением испытывают все исполнители, даже обладающие большим сценическим опытом, что считается вполне нормальным явлением. Но в том случае, когда тревога достигает очень высоких значений, и совладание с ней становится для певца недостижимым, психологическое состояние оказывает непосредственное влияние на физиологические параметры голосового аппарата и организма в целом, что делает концертное выступление невыполнимой задачей.

Обращаясь к исследованиям отдельных ученых, необходимо выделить утверждение М.И. Белоусенко и И.Ф. Стародубцевой о том, что психологический фактор влияет на творческое самовыражение, а именно на его компоненты: психологические убеждения и мышечный тонус [1]. Влияние психологического настроя на состояние мышц исполнителя также подчеркивает Т.В. Надолинская. По мнению исследователя, состояние мышечного тонуса непосредственно определяет качество звука в процессе исполнения музыкальных произведений и сценических движений, артистизм и творческую свободу [2]. Поэтому роль эмоциональной составляющей в успешной самореализации вокального исполнителя очевидна. В связи с тем, что психологическая устойчивость певца формируется в процессе обучения, то психолого-педагогические условия подготовки вокалистов, позволяющие им получить необходимые знания, умения, навыки и опыт, требуют отдельного изучения, что было реализовано нами в процессе проведения соответствующих исследований [3].

Значение психологического комфорта в учебно-воспитательном процессе показано в исследованиях В.М. Подуровского и Н.В. Сусловой [4], которые обращаются к значению еще более глубоких слоев психики в становлении певческого мастерства. Ученые акцентируют внимание на бессознательном ее сегменте, который накапливает жизненный опыт, в том числе в процессе концертных выступлений в рамках получения образования. При наличии положительной практики демонстрации вокальных данных у учащихся формируется расположенность к сценическим выступлениям, желание проявлять свои возможности на публике, гармонично развиваются общие и музыкальные способности. При неправильно организованном педагогическом процессе с недостаточной насыщенностью психолого-педагогическими компонентами, активизирующими учебную и профессиональную мотивацию, у будущих вокалистов развивается неуверенность в себе, низкая самооценка, личностная и ситуативная тревожность, и, как результат, страх перед сценой и неспособность публично проявить себя как исполнителя. Более того, в ходе

обучения психологически некомфортная среда не позволяет достаточно раскрыться природным возможностям голоса и полноценно творчески реализоваться [4].

Традиционно психологический компонент успешности профессиональных выступлений воспитывается будущими певцами с помощью специальных упражнений, направленных на недопущение или снижение волнения, методов психологической саморегуляции, реализацией копинг-стратегий [5; 6]. Большое значение в этом вопросе имеет разнообразная работа с дыханием, что особенно ярко представлено в методах воспитания вокальных исполнителей в рамках китайской музыкально-образовательной системы. Однако, по нашему мнению, перечисленные технологии должны быть дополнены определенными компонентами, влияющими на психологический комфорт обучения и развития в целом.

Согласно личному опыту автора взаимодействия в учебно-воспитательной среде, направленной на формирование вокальных компетенций, должны присутствовать такие составляющие как:

- профессиональная компетентность и развитая педагогическая культура наставников;
- возможности разностороннего и непрерывного коммуникативного взаимодействия субъектов педагогического процесса, в том числе, с использованием цифровых технологий;
- творческая атмосфера;
- гармоничная интеграция традиционных и инновационных подходов к обучению.

Однако, изучению совершенствования психологической составляющей в обучении вокальных исполнителей уделяется недостаточно внимания в научно-методическом аспекте проблемы. Особенно необходимыми такие исследования становятся в современных условиях обогащения учебно-воспитательного процесса вновь появляющимися инновационными методами и технологиями обучения, а также техническими средствами. Наличие большого количества возможностей в современной педагогике, направленных на повышение психологического комфорта образовательной среды, и недостаточный уровень изысканий по их внедрению в вокально-образовательный процесс образуют противоречие, на основании которого стало возможным сформулировать проблему настоящего исследования, заключающуюся в необходимости поиска путей совершенствования психолого-педагогических условий процесса обучения пению посредством использования современных инновационных методологических и технических возможностей его обеспечения. Глубокое изучение вопроса с целью решения обозначенной проблемы позволили сделать предположение о возможности повышения эффективности вокально-образовательного процесса за счет разработки особого комплекса психолого-педагогических условий на основе интеграции педагогических традиций и инноваций. Комплекс искомых условий должен быть направлен на всестороннее развитие личности вокалиста, что позволит ему не только освоить технические аспекты исполнительства на высоком уровне, но и обеспечит предпосылки для успешного создания целостного художественного образа музыкальных сочинений.

С учетом вышеизложенного задачами исследования стали: изучение исторических традиций и периодизации развития вокальных школ Китая и России во взаимосвязи; анализ концептуальных оснований вокальной педагогики двух стран; рассмотрение национальных психологических аспектов организации процесса обучения певцов; изучение особенностей педагогических условий учебно-воспитательного процесса с учетом современных инновационных подходов; разработка усовершенствованного комплекса психолого-педагогических условий на основе глубокого изучения проблемы и эмпирическое исследование их эффективности.

Результатом организованных исследований стало создание комплекса психолого-педагогических условий, которые, по нашему мнению, способны полноценно реализовать требования к уровню психологического комфорта образовательной среды, необходимой для формирования певческого мастерства. Среди них: гармоничность и доброжелательность атмосферы учебно-воспитательного процесса; разностороннее коммуникативное взаимодействие субъектов процесса обучения; профессиональная компетентность педагогов; совокупность деятельностного, компетентностного и личностно-ориентированного образовательных подходов; целостность и взаимодополнение методологии и организации процесса обучения; направленность на активизацию познавательного интереса учащихся и рост учебной мотивации; создание ситуаций успеха учащихся. Предполагается, что комплексная реализация всех предложенных условий позволит достичь образовательных целей и решить задачи воспитания будущих певцов.

Разработанный комплекс условий обеспечения психологической составляющей процесса обучения предопределил необходимость экспериментальной проверки его эффективности, для чего были выбраны соответствующие критерии оценки, главными среди которых выступили: психологическое благополучие личности вокалиста, уровень личностной и ситуативной тревожности, уровень учебной мотивации. Исследование критериев проводилось в динамике на примере двух групп: экспериментальной и контрольной, численностью по 15 человек (возраст учащихся 14-15 лет), отобранных случайным образом. Выборку исследования составили обучающиеся китайской художественной школы Цзиньлун Яи (晋龙雅意艺术培训学校), провинция Шаньси, осуществляющей свою деятельность в рамках реализации задач социального образования в Китае.

Методы (методики). Методами исследования явились анкетирование и опрос. Методики, использованные в экспериментальной работе, представлены:

1. «Шкалой психологического благополучия» К. Рифф (в адаптации Шевеленковой-Фесенко), предназначенной для измерения уровня актуального психологического благополучия личности. Автор шкалы использует эвдемонистический подход к изучению параметра, согласно которому наполнением искомого критерия являются: качество самореализации и личностные характеристики. Последнее обусловливается синтезом общественного запроса и индивидуальности.

2. Методикой оценки тревожности Ч.Д. Спилбергера, Ю.Л. Ханина, которая позволяет измерить личностную и ситуативную (реактивную) тревожность. Личностная тревожность показывает индивидуальную предрасположенность вокалиста к волнению, а ситуативная помогает выявить потенциальные трудности в поведении будущего певца в стрессовых ситуациях, к которым относятся публичные выступления.

3. Методикой диагностики направленности учебной мотивации Т.Д. Дубовицкой, цель которой состоит в определении уровня внутренней мотивации учащихся. Акцентирование внимания на направленности мотивации объясняется тем, что внешние мотивы изменяемы, то есть непостоянны по силе влияния на личность. Внутренняя мотивация является очень устойчивым образованием и может обеспечить не только высокий уровень эффективности обучения, но и последующее самосовершенствование в течение всей жизни.

Результаты и их обсуждение. Динамика изменения значений показателей выбранных критериев проводилась в начале (констатирующий этап) и в конце (контрольный этап) практической работы по реализации мероприятий, направленных на создание предложенных усовершенствованных психолого-педагогических условий в условиях образовательной среды учреждений дополнительного образования

(формирующий этап), позволяющих достичь более высокого качественного уровня обучения вокалу.

Результаты эмпирического исследования представлены в таблицах 1-4.

Таблица 1 – Сравнительные результаты диагностики по критерию «Психологическое благополучие»

Показатель/Группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Констатирующий этап	320,73	313,26
Контрольный этап	346,07	313,93
Изменение («+», «-»), %	+ 7,90	+ 0,21

Данные таблицы 1 показывают, что в результате проведенных мероприятий в экспериментальной группе показатель «Психологическое благополучие» увеличился на 7,9%, в контрольной группе он остался практически без изменений (рост составил 0,21%). Данный фактор позволяет утверждать, что в результате реализации мероприятий по созданию предложенного комплекса психолого-педагогических условий, была создана комфортная образовательная среда, благоприятствующая раскрытию личностного потенциала учащихся и получению знаний.

Таблица 2 – Сравнительные результаты диагностики по критерию «Личностная тревожность»

Показатель/Группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Констатирующий этап	43,53	44,06
Контрольный этап	40,33	43,60
Изменение («+», «-»), %	- 8,00	- 2,00

Согласно данным таблицы 2 показатель «Личностная тревожность» в экспериментальной группе снизился на 8%, а в контрольной - на 2%. Данный аспект подтверждает наличие более доброжелательной и гармоничной атмосферы в экспериментальной группе, снижающей общую невротизацию личности, закономерно возникающую в процессе обучения.

Таблица 3 – Сравнительные результаты диагностики по критерию «Ситуативная тревожность»

Показатель/Группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Констатирующий этап	42,33	42,33
Контрольный этап	34,40	41,00
Изменение («+», «-»), %	- 19,00	- 4,00

Результаты диагностики критерия «Ситуативная тревожность» в экспериментальной группе, представленные в таблице 3, показали высокий уровень положительной динамики в экспериментальной группе: снижение тревожности составило 19%. В контрольной группе показатель реактивной тревожности снизился на 4%.

Таблица 4 – Сравнительные результаты диагностики по критерию «Учебная мотивация»

Показатель/Группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Констатирующий этап	11,67	11,8
Контрольный этап	17,47	11,8
Изменение («+», «-»), %	+ 49	0

Учебная мотивация, как показатель желания развиваться и приобретать профессиональные навыки, в результате внедрения предложенного усовершенствованного комплекса психолого-педагогических условий в экспериментальной группе значительно возросла, что видно по результатам, представленным в таблице 4. Ее рост составил 49%. В контрольной группе уровень учебной мотивации учащихся за время эксперимента не изменился.

Выводы и заключение. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что значение комплексного регулирования психологического комфорта образовательной среды в процессе обучения вокалу очень велико. Направленное создание психологически комфортного взаимодействия участников педагогического процесса, активизация творческой деятельности учащихся, создание ситуаций успеха в процессе обучения обеспечивает значительное снижение тревожности, высокий уровень познавательного интереса, желание учиться и совершенствоваться. На основании проведенных теоретических исследований можно предположить, что высокий уровень психологического комфорта обучения и развития предопределит полноценное раскрытие потенциальных возможностей личности певца и его голосового аппарата, общих, музыкальных и творческих способностей. Поэтому важно и необходимо проводить дальнейшую исследовательскую работу по совершенствованию психолого-педагогических условий вокально-образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусенко, М.И. Некоторые аспекты вокальной педагогики / М.И. Белоусенко, И.Ф. Стародубцева. – Текст : непосредственный // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия : Лингвистика и педагогика. – 2015. – № 2 (15). – С. 120–124.
2. Надолинская, Т.В. Формирование педагогической игротехники учителя-музыканта в системе высшего профессионального образования / Т.В. Надолинская. – Текст : непосредственный // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – № 5–3. – С. 590–594.
3. Лю, Цзыхао. «Педагогическая модель психолого-педагогических условий совершенствования процесса вокального обучения в образовательной среде на современном этапе» / «Научное мнение». – 2024. - № 6. – С. 136-141.
4. Подуровский, В.М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В.М. Подуровский, Н.В. Суслова. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 320 с.
5. Овсянкина, Г.П. Музыкальная психология : учебник для факультетов музыки пед. ун-тов, консерваторий и гуманит. вузов / Г.П. Овсянкина. – Санкт-Петербург : Изд-во «Союз художников», 2007. – 239 с.

6. Психология музыкальной деятельности : теория и практика : учеб. пособие для студентов вузов / Э.Б. Абдуллин и др. ; Под ред. Г.М. Цыпина. – Москва : Academia, 2003. – 366 с.

REFERENCES

1. Belousenko, M.I. Nekotorye aspekty vokal'noj pedagogiki / M.I. Belousenko, I.F. Starodubceva. – Tekst : neposredstvennyj // Izvestija Jugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Serija : Lingvistika i pedagogika. – 2015. – № 2 (15). – Pp. 120–124.
2. Nadolinskaja, T.V. Formirovanie pedagogicheskoj igrotehniki uchitelja-muzykanta v sisteme vysshego professional'nogo obrazovanija / T.V. Nadolinskaja. – Tekst : neposredstvennyj // Sovremennye naukoemkie tehnologii. – 2016. – № 5–3. – Pp. 590–594.
3. Lju, Czyhao. «Pedagogicheskaja model' psihologo-pedagogicheskih uslovij sovershenstvovanija processa vokal'nogo obuchenija v obrazovatel'noj srede na sovremennom jetape» / «Nauchnoe mnenie». – 2024. - № 6. – Pp. 136-141.
4. Podurovskij, V.M. Psihologicheskaja korrekcija muzykal'no-pedagogicheskoj dejatel'nosti / V.M. Podurovskij, N.V. Suslova. – Moskva : VLADOS, 2001. – 320 p.
5. Ovsjankina, G.P. Muzykal'naja psihologija : uchebnik dlja fakul'tetov muzyki ped. un-tov, konservatorij i gumanit. vuzov / G.P. Ovsjankina. – Sankt-Peterburg : Izd-vo «Sojuz hudozhnikov», 2007. – 239 p.
6. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti : teorija i praktika : ucheb. posobie dlja studentov vuzov / Je.B. Abdullin i dr. ; Pod red. G.M. Cypina. – Moskva : Academia, 2003. – 366 p.

Камерис Андреас
кандидат педагогических наук,
старший научный сотрудник научно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: kamerisand@gmail.com
Панкова Анастасия Анатольевна
кандидат педагогических наук,
старший научный сотрудник научно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: pankovaaa@gmail.com

Kameris Andreas
PhD in Pedagogical Sciences,
Senior Researcher, Scientific and Methodological Laboratory
"Musical and Computer Technologies"
Herzen State Pedagogical University
Pankova Anastasia A.
PhD in Pedagogical Sciences,
Senior Researcher, Scientific and Methodological Laboratory
"Musical and Computer Technologies"
Herzen State Pedagogical University

РЕЗУЛЬТАТ ОБУЧЕНИЯ КАК ГЛАВНЫЙ АСПЕКТ ПРИ РАЗРАБОТКЕ УЧЕБНЫХ КУРСОВ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В данной статье рассматриваются особенности реализации магистерской программы с использованием дистанционной формы поддержки на примере учебных дисциплин «Технологии создания музыки для визуальных медиа» и «Компьютерная студия звукозаписи и основы работы в ней». Актуальность исследования обусловлена необходимостью подготовки квалифицированных специалистов в области цифровых технологий и саунд-дизайна в условиях цифровизации образования. Целью работы является разработка алгоритма создания дисциплин с дистанционной формой поддержки.

В статье выделены ключевые этапы процесса разработки дисциплин для их интеграции в СДО Moodle, включающие анализ рынка труда для определения результатов обучения, создание комплексного плана оценочных мероприятий с использованием таксономии Блума-Андерсона, а также модульное структурирование лекционных и практических занятий.

Предложенная методика способствует повышению качества подготовки специалистов, улучшению взаимодействия между преподавателями и обучающимися, а также может быть адаптирована для других дисциплин. Материалы статьи будут полезны преподавателям вузов, занимающимся разработкой и реализацией учебных программ в сфере информационных технологий и саунд-дизайна.

Ключевые слова: дистанционное образование, система дистанционного обучения СДО Moodle, инструменты организации удаленного обучения, формы контроля, информационные технологии в музыке и саунд-дизайне.

LEARNING OUTCOMES AS THE MAIN ASPECT IN THE DEVELOPMENT OF TRAINING COURSES IN DISTANCE EDUCATION

This article discusses the specifics of the implementation of a master's degree program using a remote form of support using the example of the academic disciplines "Music creation technologies for visual Media" and "Computer recording studio and the basics of working in it." The relevance of the research is due to the need to train qualified specialists in the field of digital technologies and sound design in the context of digitalization of education. The aim of the work is to develop an algorithm for creating disciplines with a remote form of support.

The article highlights the key stages of the discipline development process for their integration into LMS Moodle, including labor market analysis to determine learning outcomes, the creation of a comprehensive assessment plan using the Bloom-Anderson taxonomy, as well as modular structuring of lectures and practical classes.

The proposed methodology helps to improve the quality of specialist training, improve interaction between teachers and students, and can also be adapted for other disciplines. The materials of the article will be useful for university teachers involved in the development and implementation of educational programs in the field of information technology and sound design.

Keywords: distance education, distance learning system LMS Moodle, tools for organizing remote learning, forms of control, information technologies in music and sound design.

В условиях современных реалий, профессиональная подготовка выпускников высших учебных заведений в сфере цифровых технологий и саунд-дизайна требует не только глубокого теоретического понимания предметной области, но и развития практических навыков. Для достижения этой цели, особенно в контексте дистанционного обучения, необходимо применять эффективные методические подходы, гарантирующие высокое качество образовательного процесса [1, 2].

Настоящая статья посвящена разработке методики проектирования и реализации дисциплин с применением дистанционных технологий. В качестве практического примера рассматривается опыт преподавания дисциплин в рамках магистерской программы 09.04.02 "Информационные системы и технологии" (профиль "Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне"):

"Технологии создания музыки для визуальных медиа" (М. 1.3.2 Модуль "Медиатехнологии"), изучаемая на 2-ом – 3-ем семестрах с общим объемом 216 академических часов. Данная дисциплина направлена на формирование у студентов компетенций в области композиции, аранжировки и звукового оформления визуального контента с использованием современных цифровых инструментов и технологий. В рамках дистанционного формата обучения особое внимание уделяется практической работе с использованием специализированного программного обеспечения, индивидуальным консультациям и онлайн-семинарам, а также организации проектной деятельности, предполагающей создание оригинальных музыкальных произведений для различных медиаформатов.

"Компьютерная студия звукозаписи и основы работы в ней" (М. 1.4.2 Модуль "Информационно-музыкальные системы и саунд-дизайн"), преподаваемая на 1-ом -2-ом семестрах объемом 144 академических часа. Целью данной дисциплины является освоение студентами технологий звукозаписи, обработки и мастеринга звука с использованием профессионального оборудования и программного обеспечения. Особое внимание уделяется формированию навыков самостоятельной работы и развитию творческого потенциала студентов.

Разрабатываемая методика учитывает специфику дистанционного формата обучения и направлена на обеспечение эффективного взаимодействия преподавателя и

студентов, а также на создание условий для практического освоения материала и формирования необходимых профессиональных компетенций.

Рассмотрим этапы разработки дисциплины «Технологии создания музыки для визуальных медиа» и «Компьютерная студия звукозаписи и основы работы в ней» (09.04.02 Информационные системы и технологии (профиль: «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне») для подготовки ее к размещению в СДО Moodle.

Этап 1. Прежде всего, необходимо четко прописать результат обучения и его декомпозиции по всей дисциплине (Таблица 1, Таблица 2). Данные результат обучения должны коррелировать с теми компетенциями, которые обозначены в программе, но в то же время, они должны содержать в себе те навыки, которые являются необходимыми для выпускников в их дальнейшей профессиональной деятельности. Путем анализа рынка труда составляется результат обучения всей дисциплины, который в дальнейшем распадаются на составляющие. При формулировании результат обучения можно использовать систему учебных целей из таксономии Блума-Андерсона (2001 г.) [3, 4].

Таблица 1.

Планирование результата обучения по дисциплине «Технологии создания музыки для визуальных медиа»

Результат обучения	**Декомпозиция результатов обучения**
РО 1. Создавать музыкальное сопровождение к коротким видеосюжетам (реклама, короткометражный мультфильм, фильм и т.д.), применяя для этого цифровые технологии (музыкальное ПО).	*Знать* РО1.1.1. Перечислить основные возможности программ для создания музыки (DAW). РО 1.1.2. Называть инструментальный состав различных музыкальных коллективов (оркестр, камерный ансамбль, вокальный ансамбль и т.д.). РО 1.1.3. Охарактеризовать музыкальные инструменты (тесситура, тембр, особенность звукоизвлечения). РО 1.1.4. Перечислить композиторов киноиндустрии (отечественных и зарубежных) и назвать особенность их творческого стиля.
	Понимать РО 1.2.1. Перечислить популярные варианты строения и форм музыкальных произведений. РО 1.2.2. Перечислить популярные варианты строения мелодии музыкальных произведений. РО 1.2.3. Перечислить примерно 10 различных музыкальных стилей, знать их особенности строения (структура, ритм, тембр). РО 1.2.4. Охарактеризовать предложенные саундтреки с точки зрения стиля композитора и его творческого опыта.
	Применять РО 1.3.1. В музыкальных программах (DAW) записать аудиоконтент. РО 1.3.2. Создавать музыкальный материал для видеосюжетов используя базы звуков. РО 1.3.3. Работать с аудиоэффектами для создания «звуковой картины».
	Анализировать

Результат обучения	Декомпозиция результатов обучения
	РО 1.4.1. Анализировать музыкальные примеры саундтреков к короткометражным фильмам по предлагаемым критериям.
	Оценивать РО 1.5.1. Находить ошибки и удачные примеры в предлагаемых саундтреках к фильмам (или другим видеосюжетам). РО 1.5.2. Уметь оценивать корреляцию музыки и видеосюжета.
	Создавать РО 1.6.1. Создавать свое музыкальное сопровождение к коротким видеосюжетам. РО 1.6.2. Создавать свои критерии для анализа саундтреков к короткометражным фильмам. РО 1.6.3. Предлагать свои решения для озвучивания разбираемого видеосюжета.

Таблица 2.

Планирование результата обучения по дисциплине «Компьютерная студия звукозаписи и основы работы в ней»

Результат обучения	Декомпозиция результатов обучения
РО 1. Проектировать, настраивать и эффективно использовать компьютерную студию звукозаписи, применяя современные DAW, плагины и оборудование для создания, обработки и сведения многоканальных аудиопроектов в соответствии с профессиональными стандартами индустрии.	*Знать* РО1.1.1. Перечислить и определить основные компоненты компьютерной студии звукозаписи. РО 1.1.2. Назвать различные типы DAW и описать их базовый функционал. РО 1.1.3. Перечислить распространенные типы плагинов (EQ, компрессоры, реверберaторы, и т.д.) и стандартные форматы аудиофайлов.
	Понимать РО 1.2.1. Объяснить принципы работы основных компонентов студии, интерпретировать технические характеристики оборудования и плагинов. РО 1.2.2. объяснить разницу между различными типами микрофонов и их применением. РО 1.2.3. Сравнивать различные DAW, плагины и оборудование по их функциональности, преимуществам и недостаткам.
	Применять РО 1.3.1. Использовать интерфейс современных DAW для выполнения базовых операций (запись, редактирование, воспроизведение). РО 1.3.2. Реализовывать базовые схемы подключения оборудования в студии. РО 1.3.3. Организовывать рабочее пространство в DAW и физическое пространство студии для эффективной работы.
	Анализировать

Результат обучения	Декомпозиция результатов обучения
	РО 1.4.1. дифференцировать влияние различных настроек DAW и плагинов на звучание аудиопроекта. РО 1.4.2. Определять причины возникновения проблем при записи, обработке и сведении звука. РО 1.4.3. Структурировать процесс создания, обработки и сведения многоканального аудиопроекта на отдельные этапы.
	Оценивать РО 1.5.1. Проверять качество записи, обработки и сведения аудиопроекта на соответствие техническим и художественным требованиям. РО 1.5.2. Критически оценивать звучание авторского аудиопроекта с точки зрения профессиональных стандартов. РО 1.5.3. Интерпретировать показания измерительных приборов для оценки качества звука.
	Создавать РО 1.6.1. Проектировать конфигурацию компьютерной студии звукозаписи, учитывая задачи и бюджет. РО 1.6.2. Создавать многоканальные аудиопроекты с использованием современных DAW, плагинов и оборудования. РО 1.6.3. Формулировать технические задания для создания аудиопроектов.

Этап 2. Необходимо определиться с помощью каких оценочных мероприятий (промежуточные и итоговые) возможно проверить уровень сформированности результат обучения. Учитывая, что дисциплины реализуются с дистанционной формой поддержки, это могут быть как синхронные, так и асинхронные формы заданий (тест, лабораторные и практические задания, мини-исследования, семинар, дискуссия, ролевая игра, кейс и т. д.) [5, 6].

Этап 3. Следующим этапом необходимо разработать тематический план лекций и практических (лабораторных) занятий учитывая форму оценочных мероприятий и результат обучения. Особенностью рассматриваемых является тот факт, что лекционные и практические занятия тематически не совмещены, что обусловлено спецификой профессиональной сферы. Именно поэтому, при разработки данного этапа дисциплина условно поделена на два модуля лекционных и практических занятий (Таблица 3, Таблица 4) [7].

Таблица 3.

Формирование тематического плана относительно результатов обучения и формы оценочных мероприятий для дисциплины «Технологии создания музыки для визуальных медиа»

Темы	Результаты обучения	Задание в рамках текущей аттестации
Лекционные занятия		
Тема 1. История музыки в кино	РО 1.2.4. РО 1.5.1.	Тест Мини-исследование
Тема 2. Киножанр и музыка	РО 1.5.2. РО 1.5.1. РО	Тест

Темы	Результаты обучения	Задание в рамках текущей аттестации
Лекционные занятия		
	1.6.2.	Мини-исследование
Тема 3. Композиторы киноиндустрии	РО 1.1.4. РО 1.2.4.	Тест Мини-исследование
Тема 4. Киномузыка. Виды саундтрека. Принципы создания музыки в кино	РО1.1.1. РО 1.1.2. РО 1.1.3. РО 1.2.1. РО 1.2.2. РО 1.2.3.	Тест Мини-исследование
Практические занятия		
1. Обзор различных вариантов ИИ для работы со звуком. Изучение функционала. Создание и редактирование небольшого музыкального фрагмента с помощью ИИ.	РО 1.1.1.	Мини-исследование Творческий проект
2. Подготовка ПО к работе. DAW основные настройки и функционал.	РО 1.1.1.	Практическое задание
3. Озвучивание видеосюжета немузыкальными звуками (бытовые звуки, диалоги, шумы, аудиоэффекты)	РО1.3.3. РО 1.6.3.	Творческий проект
4. Анализ различных стилей музыки (на выбор студентов) с описанием инструментального состава, композиционных особенностей построения мелодии, гармонии, формы	РО 1.2.1. РО 1.2.2. РО 1.2.3. РО 1.6.2.	Мини-исследование
5. Создание музыкального фрагмента в выбранном стиле музыки. Презентация проекта.	РО 1.6.1.	Творческий проект Доклад
6. Анализ художественной и содержательной части видеосюжета без музыкального саундтрека	РО 1.6.3.	Мини-исследование
7. Анализ музыкального сопровождения к видеосюжету	РО 1.5.1. РО 1.5.2.	Мини-исследование
8. Создание мелодии и гармонической основы саундтрека к видеосюжету	РО 1.6.1.	Творческий проект
9. Инструментовка саундтрека к видеосюжету	РО 1.6.1.	Творческий проект
10. Финальная обработка саундтрека. Совмещение видео и музыкального фрагмента. Презентация своей работы.	РО 1.6.1.	Творческий проект, который будет для итоговой аттестации

Таблица 4.

Формирование тематического плана относительно результатов обучения

и формы оценочных мероприятий для дисциплины «Компьютерная студия звукозаписи и основы работы в ней»

Темы	Результаты обучения	Задание в рамках текущей аттестации
Лекционные занятия		
Тема 1. Основы и архитектура современной компьютерной студии звукозаписи	РО 1.1.1. РО 1.2.1. РО 1.2.2. РО 1.3.2. РО 1.6.1.	Тест Мини-исследование
Тема 2. Функциональные особенности современных DAW: принципы работы и углубленные функции	РО 1.1.2. РО 1.2.3. РО 1.3.1. РО 1.3.3. РО 1.4.1. РО 1.4.3.	Тест Мини-исследование
Тема 3. Плагины для создания, обработки и сведения звука: теория и практика	РО 1.1.3. РО 1.2.1. РО 1.2.3. РО 1.4.1. РО 1.5.3. РО 1.6.2.	Тест Мини-исследование
Тема 4. Многоканальное аудиопроизводство и профессиональные стандарты индустрии	РО 1.5.1. РО 1.5.2. РО 1.6.2. РО 1.6.3.	Тест Мини-исследование
Практические занятия		
1. Основы работы в DAW: настройка проекта, импорт и экспорт аудио.	РО 1.3.1.	Мини-исследование Творческий проект
2. Настройка аудиоинтерфейса и маршрутизация сигнала.	РО 1.3.2. РО 1.3.3.	Практическое задание
3. Техники записи вокала и акустических инструментов.	РО 1.3.1. РО 1.2.2.	Творческий проект
4. Редактирование аудио: основы и продвинутые техники.	РО 1.3.1.	Практическое задание
5. Основы работы с MIDI.	РО 1.3.1.	Практическое задание
6. Применение эквалайзера для коррекции и формирования звука.	РО 1.3.1. РО 1.4.1.	Практическое задание
7. Использование компрессора для динамической обработки.	РО 1.3.1. РО 1.4.1.	Творческий проект Доклад
8. Работа с пространственными эффектами: реверберация.	РО 1.3.1. РО 1.4.1.	Творческий проект
9. Работа с пространственными эффектами: дилей и другие временные эффекты.	РО 1.3.1. РО 1.4.1.	Творческий проект
10. Основы сведения: баланс, панорамирование, уровни.	РО 1.3.1. РО 1.4.2.	Творческий проект
11. Продвинутые техники сведения: использование шин и посылов/возвратов.	РО 1.3.1. РО 1.4.3.	Творческий проект

Темы	Результаты обучения	Задание в рамках текущей аттестации
12. Введение в многоканальное аудио: создание простого 5.1 микса.	РО 1.3.1. РО 1.5.3.	Творческий проект
13. Финальный проект: создание и сведение многоканального аудиопроекта (индивидуально или в группах).	РО 1.3.1. РО 1.4.2. РО 1.5.1. РО 1.5.2. РО 1.6.2. РО 1.6.3. РО 1.6.1.	Творческий проект, который будет для итоговой аттестации

Этап 4. Выявление учебных элементов каждого занятия и режимов взаимодействия магистрантов и преподавателей во время образовательного процесса.

Этап 5. Заключительным этапом является разработка сценария каждого занятия. Данный этап предопределяет дальнейшую объемную работу по созданию электронного учебного контента (видеолекции, презентации, задания, тесты, ФОСы и др.).

Методика разработки рассматриваемых дисциплин для дальнейшего размещения в СДО Moodle представляет собой комплексный процесс, включающий анализ рынка труда, разработку программы обучения, составление структуры дисциплины, создание электронного учебного контента, апробации и др. В рамках данной статьи мы рассмотрели только несколько этапов, направленных на создание такой структуры учебной дисциплины, которая будет эффективно и органично работать с дистанционной формой поддержки и обеспечит высокий уровень подготовки магистрантов к профессиональной деятельности в области создания музыки для визуальных медиа [8].

В результате проведенного исследования была разработана методика создания дисциплин с дистанционной формой поддержки в СДО Moodle. Данная методика основывается на комплексном анализе рынка труда, применении таксономии Блума-Андерсона и модульном структурировании учебного процесса. Её особенность заключается в системном подходе к формированию результатов обучения, который учитывает потребности современного рынка труда, а также в интеграции комплексной системы оценивания и оптимальной организации содержания для эффективного использования в условиях дистанционного обучения.

Перспективы дальнейшего исследования включают разработку и апробацию электронных образовательных ресурсов (видеолекций, интерактивных заданий, тестов) для таких дисциплин, как «Технологии создания музыки для визуальных медиа» и «Компьютерная студия звукозаписи и основы работы в ней». Также планируется создание системы мониторинга и оценки качества дистанционного обучения, учитывающей анализ успеваемости магистрантов, удовлетворенности преподавателей и работодателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова И. Б., Панкова А.А. Музыкальное творчество в дистанционной образовательной среде // Медиамузыка". 2020. № 11 [Электронный ресурс]. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/11_5.html (дата обращения: 20.01.2025)
2. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Музыкально-компьютерные технологии для организации системы дистанционного образования: проблемы, решения и перспективы // Национальные культуры в межкультурной коммуникации. Материалы VII Международной научно-практической конференции. Минск, 2023. С. 11-21.

3. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Об особенностях формирования программ обучения музыкальным дисциплинам с применением дистанционных образовательных технологий // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 3 (82). С. 198-203.
4. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Организация контрольных мероприятий с применением системы дистанционного обучения Moodle в процессе профессиональной переподготовки и повышения квалификации педагогов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования, 2020. № 3 (82). С. 232-236.
5. Камерис А., Панкова А.А. Формирование цифрового образовательного контента для реализации возможностей дистанционного музыкального образования // Ребенок в современном мире. Россия - пространство детства: перспективы и вызовы Материалы XXX Международной конференции. Санкт-Петербург, 2024. С. 437-441.
6. Панкова А. А. Создание онлайн-курсов в условиях реализации музыкального образования // Современное музыкально образование - 2018: мат-лы XVII Междунар. научно-практ. конф. / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. 2018. С. 329-333.
7. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Teaching computer science and information technology studies for students of musical and pedagogical specialties. Educacao & Formacao, 2020. V. 5. No. 3. Pp. 1-17.
8. Gorbunova I. B., Pankova A. A. Information Technologies for the Training of Teachers in the Creative Professions // Technology, Innovation and Creativity in Digital Society. St. Petersburg. 2022. С. 705-714.

REFERENCES

1. Gorbunova I. B., Pankova A.A. Muzykal'noe tvorchestvo v distancionnoj obrazovatel'noj srede // Mediamuzyka". 2020. № 11 [Jelektronnyj resurs]. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/11_5.html (data obrashhenija: 20.01.2025)
2. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Muzykal'no-komp'juternye tehnologii dlja organizacii sistemy distancionnogo obrazovanija: problemy, reshenija i perspektivy // Nacional'nye kul'tury v mezhkul'turnoj kommunikacii. Materialy VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Minsk, 2023. Pp. 11-21.
3. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Ob osobennostjah formirovanija programm obuchenija muzykal'nym disciplinam s primeneniem distancionnyh obrazovatel'nyh tehnologij // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2020. № 3 (82). Pp. 198-203.
4. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Organizacija kontrol'nyh meroprijatij s primeneniem sistemy distancionnogo obuchenija Moodle v processe professional'noj perepodgotovki i povyshenija kvalifikacii pedagogov-muzykantov // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija, 2020. № 3 (82). Pp. 232-236.
5. Kameris A., Pankova A.A. Formirovanie cifrovogo obrazovatel'nogo kontenta dlja realizacii vozmozhnostej distancionnogo muzykal'nogo obrazovanija // Rebenok v sovremennom mire. Rossija - prostranstvo detstva: perspektivy i vyzovy Materialy HHH Mezhdunarodnoj konferencii. Sankt-Peterburg, 2024. Pp. 437-441.
6. Pankova A. A. Sozdanie onlajn-kursov v uslovijah realizacii muzykal'nogo obrazovanija // Sovremennoe muzykal'no obrazovanie - 2018: mat-ly XVII Mezhdunar. nauchno-prakt. konf. / Rossijskij gos. ped. un-t im. A. I. Gercena; Sankt-Peterburgskaja gos. konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova / pod obshh. red. I. B. Gorbunovoj. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena. 2018. Pp. 329-333.

7. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Teaching computer science and information technology studies for students of musical and pedagogical specialties. Educacao & Formacao, 2020. V. 5. No. 3. Pp. 1-17.
8. Gorbunova I. B., Pankova A. A. Information Technologies for the Training of Teachers in the Creative Professions // Technology, Innovation and Creativity in Digital Society. St. Petersburg. 2022. Pp. 705-714.

Окунев Павел Анатольевич
доцент кафедры музыкального искусства
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского»
e-mail: okupav@mail.ru

Okunev Pavel A.
Associate Professor of the Department of Musical Arts
Omsk State University
named after F. M. Dostoevsky

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ НАСТРОЙКИ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация. Статья посвящена современным методам настройки клавишных инструментов с помощью электронных программ. Достижения в области микроэлектроники, компьютеризации открыло совершенной новый этап в обслуживании клавишных инструментов. Постоянное техническое совершенствование приложений для настройки фортепиано и старинных клавишных инструментов (клавесин, хаммерклавир) неуклонно добавляет число почитателей среди мастеров-настройщиков и музыкантов-практиков, желающих овладеть этим искусством. Из-за большого дефицита квалифицированных мастеров-настройщиков не только в глубинке, но и в крупных городах, эти программы могут оказать неоценимую пользу педагогам – музыкантам, работающим вдали от областных центров, в сельской местности. Ее можно гораздо быстрее освоить, чем традиционную, слуховую настройку. Тем самым поддерживать инструменты в рабочем состоянии. В статье разбирается план, принципы работы с одним из приложений по настройке клавишных инструментов. Показаны достоинства, определенные недостатки в применении этих программ. Автор статьи уверен, что при неуклонном стремительном развитии научно-технического прогресса и искусственного интеллекта, за ними будущее.

Ключевые слова: программы для настройки, приложения для настройки, современные тюнеры, спектр звука, гармоники.

MODERN TRENDS IN THE USE OF COMPUTER PROGRAMS FOR TUNING KEYBOARD INSTRUMENTS

Abstract. The article is devoted to modern methods of tuning keyboard instruments using electronic programs. Achievements in the field of microelectronics and computerization have opened a completely new stage in the maintenance of keyboard instruments. Constant technical improvement of applications for tuning pianos and antique keyboard instruments (harpsichord, hammerklavier) steadily increases the number of admirers among master tuners and practicing musicians who want to master this art. Due to the large shortage of qualified master tuners not only in the provinces but also in large cities, these programs can be of invaluable use to teachers - musicians working far from regional centers, in rural areas. It can be mastered much faster than traditional, auditory tuning. Thus, to maintain the instruments in working condition. The article analyzes the plan, principles of work with one of the applications for tuning keyboard instruments. The advantages and certain disadvantages in the use of these programs are shown. The author of the article is sure that with the steady rapid development of scientific and technological progress and artificial intelligence, the future belongs to them.

Keywords: tuning programs, tuning applications, modern tuners, sound spectrum, harmonics.

Настройка качественной равномерной темперации всегда является основополагающей для настройщиков фортепиано, как для начинающих, так и для опытных мастеров. Настройка по исторически сложившимся методам настройки квинтами и квартами (путем улавливания биений на слух) требует от начинающих обучаться этому ремеслу значительных затрат времени и усилий, в то время как способность быстро и точно делать темперацию строя вырабатывается годами работы с инструментами. Другие способы настройки с помощью терций и секст, пришедшие на замену классическим схемам по квартам и квинтам в конце XX века, повысили качество настройки, но и еще более усложнило задачу по обучению настройке. Биения в секстах и терциях, в отличии от кварт и квинт, сложнее улавливаются при обучении настройке фортепиано. Изучение равномерной темперации началось с 17 века, одним из основоположников изучения строя был музыкант-исследователь, физик, ученый Марен Мерсенн (1588-1648), который «убедительно осветил принципы темперации - равномерное деление коммы между двенадцатью ступенями октавного звукоряда» [7,с.61]. Интересно, что долгое время были и противники равномерной темперации, которые утверждали что «равномерно-темперированный строй ставил под сомнение устойчивое представление о Вселенной как о пространстве, управляемом некими объективнымм математическими законами» [3,с.3]. Инженеры, мастера на протяжении всей истории существования фортепиано пытались придумать технические инструменты, которые могли бы решить проблему правильной темперации. Возникла идея создать набор из 12 генераторов стандартной частоты, понимая что «квинта и октава пифагорейского строя никогда не совпадут, т.е. не существует хроматического строя без пифагорейской коммы»[1,с.25]. Первые генераторы такого типа появились в первой половине 20 века, но они были большими, дорогими и в ограниченном количестве. Они производились единичными экземплярами и были неизвестны мастерам - настройщикам. Это были опытные разработки ученых-инженеров. Только в конце 80-х годов 20 столетия благодаря микроэлектронике появились небольшие приборы, которые можно было разместить в рабочем арсенале мастера. Эти устройства могли определять частоту основного тона звука с высокой точностью. Эти приборы могли не только анализировать, но и воспроизводить частоту 12 тонов хроматической гаммы, а также перенастраивать стандартную частоту А1 (Ля первой октавы) в диапазоне 435-445 Гц. Музыканты, настройщики с воодушевлением приняли появление этих приборов, думая, что проблема темперации будет решена. Но использование этих устройств показало, что настройка получалась некачественной. Проблема была в том, что равномерная настройка фортепиано не определяется соотношением частот основных тонов. При темперированном строе определяется соотношение частот высоких тонов звуков, их гармоники со второй по пятую: именно эти обертоны определяют основные частоты биений в квинтах, четвертях, терциях и секстах. Ввиду негармоничности колебаний струн фортепиано разных размеров, моделей, частоты обертонов не являются точными кратными частотам основных тонов, «у малогабаритных она значительно выше, чем у полногабаритных, потому что при тех же диаметрах струнной проволоки струны в них короче, а басовые струны ещё и значительно толще» [8,с.175]. Известный российский настройщик Г.К. Богино(однокурсник С. Рихтера!), много лет проработавший в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, писал: «нестройность, то есть некоторое несоответствие частот основного тона и обертонов одной и той же струны строго кратным отношениям, объясняется молекулярным трением, которое возникает в струне, испытывающей разрывное усилие 70—100 кг, а также тем, что границы колеблющейся части струны фактически не являются точками»[2,с.195]. Простые приборы, в основном предназначенные для настройки определенного тона, эти гармоники не умеют определять. Их электронная система фильтруют всю верхнюю часть спектра воспринимаемого звука и

определяют только частоту основного тона. Поэтому безупречная на слух темперация оценивается таким тюнером(прибор для настройки музыкальных инструментов) как неточная, и наоборот, настроенный по такому прибору инструмент будет звучать на слух грубо и фальшиво. В 90-х годах 20 века стали появляться более совершенные тюнеры, в которые помимо равномерно-темперированного строя вставлены примеры темпераций, характерных для исполнения старинной музыки, появилась возможность программировать темперацию клавесина, хаммерклавира, но принцип анализа звука остался прежним. Но уже появились модели приборов для настройки, которые имели встроенные регулировки с учетом среднестатистической негармоничности струн различных моделей и размеров фортепиано, что позволяло улучшить качество настроек.

В начале 21 века с развитием компьютеризации, микроэлектроники, в этой области началась новая эпоха. Тюнеры нового поколения (которые представляют собой уже не отдельные устройства, а компьютерные программы) стали анализировать звуковые спектры, показывать степень негармоничности колебаний струн данного инструмента и на основе анализа выдавать результаты для корректировки частот всех звуков во время настройки. Теоретически с помощью смартфона, планшета, ноутбука, можно настроить фортепиано вообще не слушая его звук, а только глядя на экран. Однако получаемая темперация и качество настройки при использовании компьютерных программ по настройке фортепиано стала более приемлема, чем при использовании обычных, звуковысотных тюнеров. Надо отметить, что эти программы с развитием цифровизации, искусственного интеллекта неуклонно совершенствуются с каждой версией, чем неуклонно снижают количество скептиков по использованию этих программ при настройке клавишных инструментов.

Современные компьютерные программы для настройки (приложения)

Развитию качества компьютерных программ для настройки клавишных инструментов способствует конкуренция на рынке производителей этих программ. В настоящее время соперничество развернулась между тремя часто используемыми программами для настройки клавишных инструментов. Это: TuneLab, Verituner, RCT (Reyburn Cyber Tuner). Эти три программы по функциям похожи между собой и работают в основном одинаково, отличаются лишь дизайном интерфейса. Для знакомства я использовал приложение (программу) для настройки TuneLab, попытаюсь рассказать достоинства и перспективы применения этой программы при настройке фортепиано. Настройка неравномерной темперации при обслуживании клавесинов, хаммерклавиров является узкопрофессиональной специализацией, применяется при наличии этих инструментов в филармониях и на факультетах старинной музыки в творческих ВУЗах. В этой статье мы не будем рассматривать настройку неравномерной темперации, это требует отдельной публикации. Настройщик, освоивший равномерную темперацию по компьютерной программе, сможет разобраться и со старинной темперацией. Работа с программой начинается с воспроизведения нескольких звуков на всем диапазоне фортепиано (например, ноты Ля контроктавы до Ля 4 –ой октавы во всех октавах, начиная снизу), программным обеспечением анализируется спектр(обертоны) каждого звука, определяется мера негармоничности каждого из воспроизводимых звуков. Рассчитанная программой негармоничность звуков, применяются ко всему диапазону инструмента, и на основе полученных данных рассчитывается таблица корректировки высоты тона всех звуков фортепиано. Результат всех расчетов отображается на экране в графическом виде: график изображает кривую линию, выстроенный для данного фортепиано. Если настройщика не устраивает вид этого графика, имеется возможность выбора определенных тонов вручную. Программа может показать биения в октавах и отсутствие биений в квинтах (в цифрах), тем самым нарушив классические правила настройки, когда октавы

настраиваются чисто, без биений, а квинты примерно в среднем 1 биение в секунду, в зависимости от диапазона. Надо помнить, что настройка фортепиано это процесс относительный и у каждого настройщика есть свои наработанные планы и схемы настройки инструмента. При этом мастера должны учитывать пожелания клиентов. Известен хрестоматийный факт, как великий пианист Эмиль Гилельс просил настройщиков слегка завышать октавы в верхнем регистре, чтобы придать определенную звонкость и яркость верхнему диапазону. При работе с программой можно настроить звуки фортепиано в той последовательности, который удобен настройщику: от центра к краям, сверху вниз, снизу вверх,через октавы. Приложение имеет три индикатора настройки, работающие одновременно: это спектральный индикатор, напоминающий стрелу; фазный индикатор, в виде бегущей полосы; индикатор точной настройки-ворота. Работа строится таким образом: колок ставится в положение, при котором полоса останавливается, стрела совпадает с нулевой красной линией и последний индикатор – ворота, до конца закрываются. Если это совпадает, то струна настроена с точностью до 0,1 цента, что значительно точнее принятых допусков для качественной слуховой настройки. И здесь можно ничего не слушать. Единственная слуховая работа, которую должен выполнить настройщик — это настроить унисоны по всему диапазону, кроме басового регистра (одиночных струн). Это делается для того чтобы значительно сэкономить время настройки инструмента. Эти программы имеют несколько полезных функций: вы можете сохранить и изучить анализ спектра звуков инструмента, который настраиваете, и использовать их при следующей настройке или точно такой же модели. Посмотреть соотношение – «компьютерная программа результат анализа выдает в виде спектрограммы, то есть диаграммы, в которой по вертикальной оси откладываются амплитуды, а по горизонтальной — частоты» [6, стр.220]. Возможно поместить в память программы понравившийся существующий график настройки и сохранить на будущее. При настройке клавесинов или хаммерклавиров можно использовать набор исторических неравномерных темпераций или запрограммировать свои собственные.

«За» и «против»

Появление этих программ вызвали бурную реакцию среди настройщиков: наш профессиональный мир разделился на два лагеря. Представители первых, консервативные традиционалисты, продолжают работать «на слух», при этом уверены, что, как бы ни была хороша электроника, «на слух» всегда будет лучше. Прогрессивные настройщики убеждают коллег и своих клиентов, что с «умной» программой и современными технологиями настройки будет только лучше и за ними будущее. Общаясь с коллегами, понимаешь, что группа последних активно прибавляется, особенно среди молодежи, тогда как ряды первых (с большим настроечным стажем) постепенно сокращаются. Если представители старшего поколения настройщиков фортепиано скептически относятся к использованию электронных средств, все больше молодых людей, входящих в нашу профессию, соблазняются возможностью приобретения программы для планшетного компьютера или смартфона. Им кажется, что с помощью программы провести качественную настройку легко, не тратя долгое время и силы на освоение методов настройки на слух. «Идея о том, что для настройки достаточно только хорошего слуха, не прошла проверку временем и сегодня требует определенной коррекции»[5,с.84]. Наличие дорогой программы на планшете или смартфоне мастера, на котором что-то движется, рисуется графика, линии, цифры, добавляет «авторитета» настройщику в глазах клиента. Противники приложений для настройки фортепиано утверждают, что наличие самого совершенного устройства не поможет новичку, не обладающему необходимой техникой владения настроечным ключом. Но техника работы с ключом не обязательно может быть связана только со слухом, ей можно научиться опираясь на зрение, глядя на дисплей.

Естественно, как и при слуховой настройке пианино «рукоятка ключа должна располагаться кверху, чуть левее от направления струн или параллельно им, при настройке рояля она ставится от колка концом внутрь корпуса, вправо от направления струн» [4,с.173]. Координация «слух-рука» меняется на координацию «зрение-рука», при этом вторая будет не хуже первой. Начинающему настройщику придется уделить достаточно времени и сил при отработке навыка, научиться умению чувствовать колок (нем. вирбель – [9]). Отпадает такое понятие как «натренировать слух настройщика». На данный момент настройщик с такой программой вынужден слушать только унисоны при их построении (остальные интервалы слушать не нужно). В ближайшем будущем, возможно, эта последняя слуховая работа окажется для настройщика бесполезной: разработчики этих программ сделают функцию настройки унисонов. Необходимо реально смотреть на технический прогресс. Моё мнение - количество мастеров, настраивающих на слух, неизбежно будет постепенно уменьшаться, а пользователей приложений для настройки фортепиано будет увеличиваться. Здесь надо отдать должное разработчикам программ, которые регулярно обновляют и усовершенствуют свои программы. Имеет место и возрастной фактор. Меняется поколение мастеров-настройщиков, а молодежь быстрее адаптируется к электронным помощникам. Если мы проанализируем действия настройщика, работающего «на слух», и сравним его с алгоритмом, встроенным в электронную программу, то мы обнаружим принципиально разный подход к проблеме учета негармоничности при создании хорошего строя. При настройке «на слух», перед началом работы, настройщик может не знать о негармоничности строя, это определяется в процессе работы. Он работает по выбранной схеме и старается максимально сделать темперацию правильной и благозвучной. Существующие программы ставят перед собой прямую цель: добиться плавного изменения частот биений в хроматических последовательностях звуков. Приложение использует определенный набор приемов, которые ведут к этой цели. При слуховой настройке каждый настроенный звук проверяется на соответствие темперации не менее чем в трех-четырех различных интервалах. Если частоты биений в квинтах, квартах, терциях, секстах будут изменяться плавно, тогда цель достигнута, настройка выполнена правильно и негармоничность исчезает. В алгоритм программ пока не заложен анализ плавной смены частоты биений в квинтах, квартах, терциях и секстах. В практической работе с программой редко удается добиться точности трех индикаторов. На это влияет трение в аграфах, нарушение геометрии и наличие биений у одной струны и т.д. В результате настройка с помощью программы при допуске 0.1 цента имеет меньшую точность, чем заявлено авторами. Хотелось бы посоветовать начинающим настройщикам научиться сначала настраивать на «слух», понять природу биений, и только затем переходить к программе. Дальнейший выбор он сделает сам.

Заключение

Электронные программы по настройке фортепиано предоставляют мастеру-настройщику интересную и объективную информацию как о настроенном инструменте (степень негармоничности, время затухания колебаний струны, спектральный состав звуков), так и о самом настройщике: особенности его слуха, схемам работы, координации между ухом и рукой на клавише. Это все отображается на экране дисплея. Эта информация может быть полезной и поучительной.

Преимущества использования программ:

1. В нашей работе есть моменты, когда программа может быть более точной, чем ухо настройщика: это, прежде всего, самые высокие звуки. Из-за быстрого затухания звука в верхнем регистре отсутствие обертонов и биений вынуждает настройщика использовать только мелодический слух для настройки интервалов. Прослушивание без опоры на биения интервала дает меньшую точность определения высоты звука.

2. У представителей нашей профессии часто с возрастом появляется профессиональная болезнь - слух плохо воспринимает высокие частоты. В этом случае программы по настройке могут прийти на помощь, компенсировать этот недостаток. Программа позволяет работать со струнами, генерирующими собственные биения. Настройка верхнего регистра с помощью программы может дать лучшие результаты, чем на слух. В басовом регистре, особенно при настройке небольших инструментов ввиду сильной негармоничности басовых струн, программа может оказаться очень полезной и предостеречь настройщика от ошибок.

3. Программа намного лучше различает настраеваемый звук на фоне разных шумов, чем ухо настройщика. При применении девайса можно добиться успешной настройки даже при работающем в соседней комнате перфораторе, дрели т.д. Особенно она полезна, когда надо быстро настроить или подкорректировать рояль при дефиците времени в шумном концертном зале, где невозможно добиться тишины.

4. С помощью программы удобно настроить два, и более инструментов для фортепианного дуэта, трио и т.д.: достаточно настроить один инструмент, «запомнить» план настройки в устройстве, и по индикаторам, отображаемым на экране, сделать остальные инструменты. Получится высокое качество настройки разных инструментов, что в этом случае важнее индивидуальной настройки каждого из них.

5. В базу данных программы входит более 70 различных исторических неравномерных темпераций, что дает возможность настройщикам настраивать старинные инструменты, а музыкантам, исполняющим музыку на аутентичных инструментах, реализовать свои художественные идеи.

Вывод: настройщику фортепиано полезно иметь такую программу. Это один из рабочих инструментов мастера, с целым рядом интересных и полезных возможностей. А дальше он сделает выбор сам. Выберет традиционную настройку «на слух» или будет использовать современные электронные технологии. Программа может оказать неоценимую пользу педагогам – музыкантам, работающим вдали от областных центров, в сельской местности. Ее можно гораздо быстрее освоить, чем традиционную, слуховую настройку. Эти возможности не следует переоценивать, но почему бы не использовать их? Надо помнить, что настройка фортепиано занимает примерно 1/3 часть всей работы мастера-настройщика, остальную 2/3 занимают регулировка механизмов и ремонт инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбонес Хавьер, Милруд Пабло. Числа - основа гармонии. Музыка и математика: Мир математики: в 40 т.: пер. с исп. Т.12: - Москва: Де Агостини, 2014. - 160 с.
2. Богино Г.К. Современная настройка фортепиано // Музыкальное искусство и наука. – (Вып.1.).–М.:Музыка,1970.-С.191-218.
3. Исакофф, Стюарт Музыкальный строй: как музыка превратилась в поле битвы величайших умов западной цивилизации / пер. с англ. Льва Ганкина. - Москва: АСТ: Corpus, 2016.-275 с.
4. Окунев П.А. Настройка и ремонт фортепиано: учебное пособие /.- Омск: Изд. Ом. гос. ун-та,2012,205с.
5. Сергеев М. В. Профессия фортепианного мастера в России. Формирование стереотипа «музыкант-настройщик» // Науч. журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Opera musicologica.,2018. № 1. С. 72-89.
6. Форсс Карл-Йохан Настройка пианино и роялей. Пер. с нем. Клопов В.А. — М.: ИП Броканова М.Э. 2009. — 256 с.: ил.

7. Шерман Н. С. Формирование равномерно - темперированного строя / Серия: в помощь педагогу-музыканту. Редактор Ю. Рагс Изд. Музыка, Москва, 1964 г, 120 с.
8. Яновский А.В. Настройка фортепиано в контексте истории и теории музыкального строя. От времен Пифагора до новейшего метода синхронизации. – М.: ООО Издательство «Композитор», 2010. – 344 с.
9. Национальный научно-образовательный центр «Большая российская энциклопедия (АНО БРЭ). [Электронный ресурс] https://bigenc.ru/c/virbel-3ec195 (дата обращения 5.02.2025 г.)

REFERENCES

1. Arbones Hav'er, Milrud Pablo. Chisla - osnova garmonii. Muzyka i matematika: Mir matematiki: v 40 t.: per. s isp. T.12: - Moskva: De Agostini, 2014. - 160 p.
2. Bogino G.K. Sovremennaja nastrojka fortepiano // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. – (Vyp.1.).–M.:Muzyka,1970.-Pp.191-218.
3. Isakoff, Stjuart Muzykal'nyj stroj: kak muzyka prevratilas' v pole bitvy velichajshih umov zapadnoj civilizacii / per. s angl. L'va Gankina. - Moskva: AST: Corpus, 2016.-275 p.
4. Okunev P.A. Nastrojka i remont fortepiano: uchebnoe posobie /.- Omsk: Izd. Om. gos. un-ta,2012,205p.
5. Sergeev M. V. Professija fortepiannogo mastera v Rossii. Formirovanie stereotipa «muzykant-nastrojshhik» // Nauch. zhurnal Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova Opera musicologica.,2018. № 1. Pp. 72-89.
6. Forss Karl-Johan Nastrojka pianino i rojalej. Per. s nem. Klopov V.A. — M.: IP Brokanova M.Je. 2009. — 256 p.: il.
7. Sherman N. S. Formirovanie ravnomerno - temperirovannogo stroja / Serija: v pomoshh' pedagogu-muzykantu. Redaktor Ju. Rags Izd. Muzyka, Moskva, 1964 g, 120 p.
8. Janovskij A.V. Nastrojka fortepiano v kontekste istorii i teorii muzykal'nogo stroja. Ot vremen Pifagora do novejshego metoda sinhronizacii. – M.: OOO Izdatel'stvo «Kompozitor», 2010. – 344 p.
9. Nacional'nyj nauchno-obrazovatel'nyj centr «Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija (ANO BRJe). [Jelektronnyj resurs] https://bigenc.ru/c/virbel-3ec195 (data obrashhenija 5.02.2025 g.)

Чжао Сяолэй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: galkax@mail.ru

Zhao Xiaolei
Postgraduate student of the Department of music education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Padagogical University

ОБ ОБНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КНР

Аннотация. В статье обосновывается необходимость разработки новых учебных программ для обучения вокалу в педагогичекских вузах современного Китая. Автор предлагает обратиться к опыту кафедры сольного пения Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Анализируются как положительные стороны, так и сложности, которые встанут перед разработчиками таких учебных программ.

Ключевые слова: учебная программа, российская вокальная педагогика, исполнительская техника, выразительное пение, педагогический репертуар, адаптация.

ON THE RENEWAL OF VOCAL EDUCATION IN PEDAGOGICAL UNIVERSITIES OF CHINA

Annotation. The article substantiates the need to develop new curricula for vocal teaching in pedagogical universities of modern China. The author suggests referring to the experience of the Solo singing Department of the Institute of Music, Theater and Choreography of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. The article analyzes both the positive aspects and the difficulties that the developers of such training programs will face.

Keywords: curriculum, Russian vocal pedagogy, performing technique, expressive singing, pedagogical repertoire, adaptation.

Давно стало аксиомой**,** что китайское вокальное образование, только около 100 лет назад вступившее на путь академического европейского развития, достигло небывалых успехов. Об этом свидетельству.т имена китайских вокалистов с мировыми именами (о высоких достижениях китайских певцов см. статью Ду Хуэйцю и Г. П. Овсянкиной [2]). Однако отмечается тот факт, что выдающиеся китайские вокалисты обучались в Западной Европе, России, США. Благодаря полученному ими образования они достигают высокого профессионализма, хотя в Китае девять консерваторий. Упоминается нами и тот факт, что консерватории концентрируют вокальные достижения. Там собраны наиболее талантливые, с хорошей довузовской подготовкой абитуриенты из многомиллионной страны. Однако центром национальной культуры в масштабе огромного государства являются все-таки музыкально-педагогические факультеты университетов и институтов. Нам уже приходилось поднимать вопрос и об этом факте [4]. О большой роли зарубежных вокальных школ в воспитании китайских мастеров академического пения писали в кандидатских диссертациях Бао Нуань и Чжао Мэн [1, 5].

Мы со своей стороны подчеркнем еще раз: в интенсификации вокального обучения должны соединяться два процесса: 1) учиться у зарубежных коллег, 2) наполнять положения

зарубежной вокальной педагогики достижениями национальной традиционной культуры. Причем, по нашему мнению, из зарубежных школ на факультетах музыки в педагогических вузах КНР наиболее оптимальными является концепция российской вокальной школы. В ней в полной мере обобщен зарубежный опыт и полноценно представлена национальная доминанта, причем как в академическом ключе, так и с учетом народной песни. Этот путь мы считаем самым прогрессивным. Поэтому **целью** настоящей статьи является обоснование новой программы вокального обучения в педагогических вузах КНР и пути ее реализации.

Мы предлагаем обратиться к опыту кафедры сольного пения в Институте музык, театра и хореографии (ИМТиХ) РГПУ им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург) и разработать, изучая ее основы, своего рода, китайский вариант учебной программы заведующей кафедрой сольного пения профессора Т. Д. Смелковой и доцента Ю. В. Савельевой, основные положения которой отражены в учебном пособии [3].

Причины данного выбора обоснованы целым рядом причин. Во-первых, программа разработана с учетом российского опыта преподавания вокала в вузе в историческом срезе в неразрывном единстве в зарубежной педагогикой. Иначе и быть не могло, так как Татьяна Дмитриевна Смелкова является выпускницей Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, у основания кафедры сольного пения которой с момента открытия вуза в 1862 году было не мало иностранцев, особенно итальянцев: К. Эверарди, П. Репетто, Г. Ниссен-Саломат и другие.

Кафедра сольного пения ИМТиХ за свой немногим более чем тридцатилетний путь добилась впечатляющих успехов: ею подготовлены десятки лауреатов престижных международных конкурсов и фестивалей, выпускники кафедры поют в крупнейших оперных театрах, ведут активную концертную деятельность, с успехом занимаются педагогикой на самых различных уровнях. Кафедра является центром методической мысли по вокальному искусству в России, блестящ ее педагогический состав, под ее эгидой регулярно проводятся фестивали и конкурсы вокального искусства.

Немаловажен и тот факт, что в ней обучалось и продолжает обучаться огромное число абитуриентов из Китая (возможно, больше всех в России), добиваясь успехов и в исполнительстве, и в преподавании у себя на Родине. Важен и тот факт, что автору статьи довелось несколько лет наблюдать работу кафедры и перенять во многом ее достижения для работы в педагогических вузах и колледжах КНР.

Безусловно, изучая опыт кафедры сольного пения в ИМТиХ нельзя не учесть ряд особенностей. В частности, уровень довузовский подготовки у российских студентов-вокалистов намного выше и по общемузыкальному, и по вокальному развитию. Нельзя игнорировать и тот факт, что в России очень высоко поставлено обучение сольному академическому вокалу в системе детского дополнительного (предпрофессионального) образования, а не только проводятся уроки музыки в общеобразовательных школах. В том числе и Т. Д. Смелкова является крупным знатоком детского вокала и считает детский голос предтечей успехов в будущем: «Вокруг детских занятий классическим вокалом ведется много споров. Нужно ли учить детей пению или же оставить вокальные занятия до взрослого возраста? Можно по-разному относиться к этому вопросу, но обратим внимание на биографии певцов мирового уровня. Например, Мария Каллас и Тоти Даль Монте начинали свое вокальное обучение в раннем детстве. И если углубиться в историю, мы видим, что начиная с XIII века на Руси при храмах открывались певческие школы, где занимались дети с 8 лет.

Детям необходимы занятия классическим пением, поскольку такие уроки дают большой положительный эффект <…> Для детей, обладающих хорошими голосовыми данными, такие занятия становятся важной подготовкой к профессиональной работе...» [3,

с. 33]. Однако, повторяем, китайские студенты-вокалисты, обучаясь на кафедре сольного пения, добиваются успехов. Следовательно, программа, которую предлагает кафедра, мобильна и может быть приспособлена для каждого студента. Лишь бы у него были соответствующие данные: «голосовые данные, наличие музыкального слуха и ритма, музыкальность, артистичность, восприятие к обучению технике пения, физическое состояние голосовых связок и всего организма» [3, с. 11].

Учитывая более низкий общемузыкальный уровень китайских абитуриентов в педагогических вузах, и исходя из того, что в Китае в основном студенты мало знают русскую вокальную музыку, особенно камерную, мы советуем параллельно ввести факультатив по вокальной музыке или, если это очень сложно, давать студентам дополнительные (самостоятельные) задания по истории русской вокальной музыке, что доступно на каждом вокальном факультете. Это необычайно обогатит студентов музыкально, расширит их кругозор, разовьет музыкальное восприятие. Ибо русская вокальная музыка отличается особой тонкостью образных нюансов, насыщена духовными подтекстами и контекстами. Очень высоким содержательным уровнем отличается поэтическая основа русской камерно-вокальной лирики, что само по себе является интересной темой учебного разговора. Эти задания может давать преподаватель по вокалу, разработав свою программу по ним. Исходя из нашего педагогического опыта, конечно, в них должны входить песни и романсы А. Е. Варламова («Красный сарафан»), А. Л. Гурилёва («На заре туманной юности»), А. А. Алябьева («Соловей»), М. И. Глинки («Жаворонок»), П. И. Чайковского («О нет, молю, не уходи», «То было раннею весной», «Средь шумного бала»), С. В. Рахманинова («Не пой, красавица», «Здесь хорошо»).

Структура программы в российском вузе выстроена очень компактно и включает все основные положения, которые предполагают не только освоение звукоизвлечения, виртуозного владения техникой вокального исполнительства, но и понимания этого процесса, а главное, проникновение в музыкальное содержание пьес с первого занятия. И в этом одно из принципиальных отличий китайской методики от российской.

Для более полного раскрытия этих положений приведем последовательное изложение основных понятий, входящих в учебную программу. 1) Знание основных параметров певческого голоса: его тембра, диапазона, объема и силы звука. 2) Осмысление классификации голосов, их певческих и смысловых характеристик (как женских, так и мужских). Причем голоса рассматриваются в европейской классификации. 3) Осознание такого важнейшего для певца психологического явления как *вокальный слух*. 4) Освоение основ вокальной техники, ее понимания, практического освоения и художественных результатов каждого составляющего. Сюда входит атака звука, дыхание, резонаторы и регистры.

После знакомства с отмеченными основами вокального исполнительства и осознании их роли (не только технической, но и содержательно-смысловой) начинается собственно процесс воспитательный, профессиональной шлифовки голоса – певца – артиста. Прежде всего происходит ознакомление и сразу освоение на практике принципов и установок академического пения. Отмечается основной постулат вокальной педагогики: «Преподавание академического вокала всегда затрагивает два аспекта, технический и стилистический» [3, с. 43]. В этом постулате сконцентрировано неразрывное единство технической тренировки и ее смыслового наполнения. С первых занятий обучающимся осваивается идея: голос, самый прекрасный, свободное им владение – это только инструмент для выражения глубокой мысли, особенностей стиля и т. д. Поэтому необходимо понимание музыки, умение раскрывать природу музыкальной семантики, анализировать музыкальное содержание. «Технические навыки формируются в единстве с эмоциональным подтекстом и художественной выразительностью» [3, с. 44].

Вокальная методика предполагает реализацию двух педагогических принципов: ***постепенности*** и ***единства***. Только на основе этих принципов возможно овладение всей системой певческих навыков, развить свои индивидуальные певческие ощущения. В том числе столь необходимый для самоконтроля *вокальный слух,* настраивать себя на точную передачу авторского замысла, формировать необходимый эмоциональный настрой. Занятия вокалом и всем комплексом музыковедческих дисциплин, предусмотренных учебным планом, должны на всех этапах сочетаться с чтением литературы, в том числе исторической, художественной. К этому следует добавить посещение концертов (а не только прослушивание звукозаписей, причем с мобильных телефонов), знакомство с художественными выставками, с архитектурно-пейзажными ансамблями и культурно-историческими достопримечательностями и т. д. То есть, это серьезная и регулярная работа *над собой*.

Одна из важнейших задач, которой должен овладеть студент на уроках сольного вокала связана с постижением *выразительности*, *осмысленности* пения. Оно предполагает овладение в единстве целым комплексом: интонирования, фразировки, динамических нюансов и хорошей дикции – четкого произношения. Как видим эта часть задач предполагает объединение искусства вокализации и хорошего владения языком, искусством произношения. Поэтому сюда же относится осмысленное владение разнообразной артикуляцией и агогическими нюансами. И наконец всё это должно привести к становлению и развитию образного мышления, свидетельствующего о культуре певца.

Отдельная задача и педагога и обучающегося связана с умением грамотно вести себя в день выступления и, соответственно, на сцене (концертного зала или театра). Без умения преодолеть сценическое волнение, воспитать в себе так называемую эстрадную выдержку, направить избыточное волнение в русло *продуктивного волнения* профессионал не может состояться. Вся длительная работа в классе, выполнение самостоятельных заданий должны привести к максимально полному воплощению задуманного художественного образа при публичном выступлении. И это, повторяем, тоже является частью учебной программы.

Наконец, в сферу программы входит научение обучающегося разумному поведению вне учебы: при самостоятельной работе, на отдыхе, в бытовой обстановке, организации своего жизненного режима. Этим вопросам посвящена последняя – третья глава учебного пособия Т. Д. Смелковой и Ю. В. Савельевой: «Певческий режим и гигиена голоса» [3, с. 62]. Сюда входит и знакомство с анатомическими особенностями голосового аппарата, и с наиболее распространенными профессиональными заболеваниями, их генезисом, и организацией наиболее оптимальных для певца условий жизни, и должная гигиена голосового аппарата.

Отдельно остановимся на приложении к учебному пособию и, следовательно, к учебной программе. Оно включает три раздела: 1) Примерный репертуар для начального обучения сольному пению. 2) Рекомендуемый репертуарный список для студентов. 2) Рекомендуемые нотные издания [3]. Нас интересуют прежде всего первые два приложения (третье должно формироваться из региональных возможностей).

Особо значим отдельный репертуарный список для начинающих. Это во многом объясняет мобильность программы, ее соответствие студентам с разной степенью подготовки. Обращают на себя внимание четыре лаконичные жанрово-стилевые раздела, в которых прочитывается репертуарный подход для тех, кто только еще постигает азы вокального искусства: 1) старинные арии (имеются в виду арии западноевропейского барокко), 2) русские ариетты (не арии!), романсы и песни, 3) зарубежные романсы и песни, 4) народные песни в *обработке*. Важен тот факт, что русские песни и романсы предшествуют зарубежным. И это обусловлено не стилевым приоритетом произведениям

родной страны, а результативностью в обучении, в постижении тех основ, которые были обоснованы в программе.

Что касается второго приложения, то он включает три позиции: 1) вокализы, арии из опер, ораторий, кантат; 2) романсы и песни; 3) народные песни в *обработке.* Тщательная продуманность педагогического репертуара для каждого голоса свидетельствует и о его значимости для обучения, и для накопления артистического репертуара. Предложенный педагогический репертуар явно направлен на воспитание у студентов чувства музыкального стиля, широкого взгляда на мир вокального академического искусства как в камерно-вокальном жанре, так и в оперном. При этом не забыта народная песня, которая дается только в *обработке*. Причем, несмотря на количественный приоритет русских народных песен, предлагаются и песни разных стран и народов.

Обращение к произведениям внутри основных жанровых направлений предполагает широкий стилевой подбор как в региональном плане, так и в эпохально-временном. При этом наблюдается усиление российского репертуара, как классического, так и Новейшего времени. Забегая вперед, сразу отметим, что такие стилевые пропорции в китайской программе вряд ли возможны. Так как, несмотря на достижения китайской композиторской школы в плане камерно-вокальных и оперных жанров, всё-таки таких шедевров, какие на сегодняшний день дала человечеству русская музыка, Китай миру еще не подарил.

Заметим также такую особенность: при должном отношении к произведениям XX века в целом, и современным в частности, в списках практически нет сочинений авангардных. Современные сочинения опираются на развитие классического музыкального языка. То есть, просматривается позиция авторов: научить основам классического вокала, а также бережное отношение к неокрепшему голосу, его тембру.

Нечто схожее проявляется в исполнении народных песен. Как показывает наш опыт практического ознакомления с работой в вокальном классе по этой программе, в исполнении народных песен сохраняются основы академического пения. Хотя в России есть своя специфическая народная манера, так называемое столбовое пение. Но в данном случае авторы ориентированы на тот певческий путь, как исполнение народной песни в академической жанровой манере – камерной и оперной (как, например, песня Наташи из оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского, песни Леля из «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова или его же песня Любаши из «Царской невесты»). Учитывается в этой части репертуара и большой опыт русских оперных певцов: Н. А. Обуховой, М. П. Максаковой, Ф. И. Шаляпина, И. С. Козловского, С. Я. Лемешева и других.

Адаптация основных положений программы для российских педагогических вузов ставит перед китайскими педагогами и методистами определенные трудности. Прежде всего, это работа над произношением, синтаксическими нюансами и др. Фонетика китайского языка очень отличается от русского. Это сказывается и в шлифовке вокализации, и в освоении певческих упражнений – вокализов Дж. Конконе, Ф. Абта и др.

Не меньшую сложность представляет насыщение репертуарных списков национальными сочинениями. А он, безусловно, должен быть в нем. Причем как в академическом блоке, так и в народном. По всей вероятности, ряд китайских народных песен со специфической региональной манерой пения вряд ли может быть использовано в учебных целях. А что-то должно подвергнуться адаптации.

Итак, сегодня в обучении академическому вокалу китайских студентов педагогических университетов и институтов нужно учитывать следующие особенности:

1. Необходимо воспитание общей художественной культуры и расширение музыкального репертуара, особенно русского классического и современного;

2. Требуется воспитание высокой вокальной академической культуры. Она должна стать базисом, сохраняющим тембр голоса, его подвижность, естественность дыхания. Это потом позволит обратиться к неакадемическим певческим техникам и манерам;

3. Надо уметь адаптировать (и преподавателям, и студентам) национальные певческие традиции на стадии обучения к академической манере пения. Главно – следует дать крепкую певческую основу в сочетании с широким взглядом на вокальное искусство. И базой для этого может стать опыт российской вокальной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Нуань. Педагогический потенциал итальянской и русской вокальных школ в контексте совершенствования профессиональной подготовки студентов в институтах музыки Китая: автореф. ... канд. пед. наук: 5.8.2. – СПб., 2023. – 26 с.
2. Ду Хуэйцю, Овсянкина Г. П. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2019. – № 4 (194). – С. 208–215.
3. Смелкова Т.Д., Савельева Ю.В. Основы обучения вокальному искусству. Учеб. пособие. – 2-е, стер. изд. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 160 с.
4. Чжао Сяолэй. Роль российской вокальной школы в совершенствовании образования в педагогических вузах Китая // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2024. – № 6. – С. 380–386.
5. Чжао Мэн. Освоение основ европейской вокальной школы в процессе подготовки оперных исполнителей Китая: автореф. ... канд. пед. наук: 5.8.2. - СПб., 2023. – 24 с.

REFERENCES

1. Bao Nuan'. Pedagogicheskij potencial ital'janskoj i russkoj vokal'nyh shkol v kontekste sovershenstvovanija professional'noj podgotovki studentov v institutah muzyki Kitaja: avtoref. ... kand. ped. nauk: 5.8.2. – SPb., 2023. – 26 p.
2. Du Hujejcju, Ovsjankina G. P. Klassifikacija uchebnyh zavedenij po podgotovke vokalistov v sovremennom Kitae // Izvestija RGPU im. A. I. Gercena. – 2019. – № 4 (194). – Pp. 208–215.
3. Smelkova T.D., Savel'eva Ju.V. Osnovy obuchenija vokal'nomu iskusstvu. Ucheb. posobie. – 2-e, ster. izd. – SPb.: Planeta muzyki, 2020. – 160 p.
4. Chzhao Sjaoljej. Rol' rossijskoj vokal'noj shkoly v sovershenstvovanii obrazovanija v pedagogicheskih vuzah Kitaja // Bjulleten' mezhdunarodnogo centra «Iskusstvo i obrazovanie». – 2024. – № 6. – Pp. 380–386.
5. Chzhao Mjen. Osvoenie osnov evropejskoj vokal'noj shkoly v processe podgotovki opernyh ispolnitelej Kitaja: avtoref. ... kand. ped. nauk: 5.8.2. - SPb., 2023. – 24 p.

Козлов Олег Александрович,
соискатель
ФГКВОУ ВО «Казанское высшее
танковое командное краснознаменное училище»
Министерства обороны Российской Федерации

Kozlov Oleg A.,
candidate of the Kazan Higher
Tank Command Red Banner Military Academy
Ministry of Defense of the Russian Federation

СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА МОДЕЛИРОВАНИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЦИФРОВОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ КУРСАНТОВ ВОЕННЫХ УЧИЛИЩ

Аннотация. В статье рассматривается специфика процесса моделирования формирования профессионально-цифровой компетентности курсантов военных училищ. Предлагается перспективное направление моделирования для саморазвития офицера в военной среде с использованием системного, личностно-ориентированного, деятельностного и аксиологического подходов. Реализация в системе непрерывной подготовки офицера ВКС выявленных теоретико-методологических положений и педагогических условий, необходимых для эффективного процесса саморазвития, потребовала использование метода педагогического моделирования.

Ключевые слова: специфика, моделирование, формирование, профессионально-цифровая компетентность, курсанты военных училищ.

THE SPECIFICS OF THE PROCESS OF MODELING THE FORMATION OF PROFESSIONAL AND DIGITAL COMPETENCE OF MILITARY SCHOOL CADETS

Annotation. The article examines the specifics of the process of modeling the formation of professional and digital competence of military school cadets. A promising area of modeling is proposed for the self-development of an officer in a military environment using systematic, personality-oriented, activity-based and axiological approaches. The implementation of the identified theoretical and methodological provisions and pedagogical conditions necessary for an effective process of self-development in the system of continuous training of an officer of the Aerospace Forces required the use of the pedagogical modeling method.

Keywords: specifics, modeling, formation, professional and digital competence, cadets of military schools.

Процесс моделирования формирования профессионально-цифровой компетентности курсантов военных вузов представляет собой сложную систему, включающую различные методологические подходы. Рассмотрим основные методологические подходы и их применение в контексте подготовки будущих военных специалистов.

Системный подход предполагает рассмотрение формирования компетентности как сложной системы, включающей взаимодействие различных компонентов: знаний, умений, навыков, личностных качеств и ценностных ориентаций курсантов. Основные аспекты системного подхода включают анализ и моделирование системы компетентности,

исследование структуры и взаимосвязей компонентов компетентности, их влияние на профессиональную деятельность курсантов, целеполагание и планирование, определение конечных целей формирования компетентности и разработка стратегий достижения этих целей, интеграцию компонентов, согласование образовательных программ с целями и требованиями военной службы, включая аспекты цифровизации и технологических инноваций.

Компетентностный подход фокусируется на развитии не только знаний и умений, но и способностей курсантов эффективно применять их в различных ситуациях. Основные аспекты компетентностного подхода, это **ориентация** на ключевые компетенции, определение ключевых компетенций, необходимых для успешного выполнения профессиональных задач в военной среде, развитие личностных качеств курсантов, внимание к развитию лидерских качеств, стрессоустойчивости, адаптивности и решения проблем в условиях неопределенности, оценка компетенций, использование различных методов оценки, включая портфолио, ассессмент-центры и множественные меры оценки для измерения уровня сформированности компетенций.

Деятельностный подход базируется на представлении обучения как активной деятельности, включающей практическое применение знаний и умений. Основные аспекты деятельностного подхода- это проектная деятельность, организация обучения через выполнение реальных проектов, которые имеют практическое значение для военной службы, ролевые игры и симуляции, использование игровых методов для моделирования реальных ситуаций и развития профессиональных навыков, работа в малых группах, стимулирование коллективной работы и развитие коммуникативных навыков, необходимых для эффективного выполнения задач в команде.

*Личностно-ориентированны*й подход акцентирует внимание на индивидуальных особенностях каждого курсанта и их личностном развитии в контексте профессиональной подготовки. Основные аспекты личностно-ориентированного подхода,- это индивидуализация образовательного процесса, учет личностных особенностей, интересов и потребностей курсантов при разработке и реализации образовательных программ, развитие личностных качеств, формирование таких качеств, как лидерство, этичность, самоорганизация и саморегуляция поведения, самостоятельное обучение и рефлексия, стимулирование курсантов к самостоятельному поиску знаний, анализу своего профессионального опыта и постоянному самосовершенствованию.

Для разработки модели формирования профессионально-цифровой компетентности курсантов военных училищ нами был разработан стандартный алгоритм моделирования, включающий следующие взаимообусловленные этапы:

1. Анализ потребностей: исследование потребностей военной службы в профессиональных и цифровых компетенциях.
2. Определение целей: разработка конечных целей обучения, выявление ключевых компетенций, которые необходимо развить.
3. Разработка образовательных программ: создание курсов и учебных планов, включающих модули по цифровым технологиям, таким как кибербезопасность, цифровая обработка данных, использование ИТ в управлении и другие.
4. Применение комплексного подхода: интеграция системного, компетентностного, деятельностного и личностно-ориентированного подходов при разработке и реализации образовательных программ.
5. Оценка результатов: использование разнообразных методов оценки (тестирование, практические задания, кейс-стади) для оценки уровня сформированности профессионально-цифровой компетентности курсантов.

Таким образом, моделирование процесса формирования профессионально-цифровой компетентности курсантов военных вузов требует комплексного подхода, который учитывает специфику военной профессии, современные технологии и особенности личностного развития курсантов. Каждый из методологических подходов играет важную роль в создании эффективной образовательной среды, способствующей успешной профессиональной деятельности будущих военных специалистов.

Для более ясного представления о модели формирования профессионально-цифровой компетентности курсантов военных вузов, мы составили таблицу 1, в которой будут отражены основные этапы и компоненты этого процесса.

Таблица 1. Этапы модели формирования профессионально-цифровой компетентности

Этап	Описание
1. Анализ потребностей	Исследование требований военной службы к профессиональным и цифровым компетенциям. Определение ключевых областей знаний и навыков.
2. Целеполагание	Установление конечных целей формирования компетентности (например, кибербезопасность, аналитика данных, управление информационными системами).
3. Разработка образовательных программ	Создание курсов и модулей, охватывающих основы и практику цифровых технологий в контексте военной деятельности.
4. Интеграция методологических подходов	Применение системного, компетентностного, деятельностного и личностно-ориентированного подходов в образовательном процессе.
5. Практическое обучение	Организация практических занятий, включая лабораторные работы, симуляции и тренировки, направленные на развитие навыков в реальных условиях.
6. Оценка и мониторинг	Использование разнообразных методов оценки для измерения уровня сформированности профессионально-цифровой компетентности. Включение обратной связи для корректировки образовательного процесса.
7. Саморазвитие и поддержка	Поддержка курсантов в самостоятельном изучении новых технологий и продолжающемся развитии профессиональных и цифровых компетенций после окончания вуза.

Эти этапы позволяет структурировать процесс формирования профессионально-цифровой компетентности курсантов военных вузов, обеспечивая системный подход к образовательному процессу и учет специфики военной профессии.

Педагогика в качестве объекта своего исследования готова рассматривать человека как субъекта, творящего особый мир культуры, как главное действующее лицо исторического прогресса [2]. Решение задачи объединения всех знаний о человеке и специальном изучении, осмыслении особенностей его функционирования, его образования, когда человек развивает себя в течение всей активной жизни, требует поиска особых педагогических подходов. Общая методология педагогических исследований освещена в трудах А.М. Новикова, В.П. Зинченко, В.И. Загвязинского и др. Вместе с тем, задача применения методологических оснований при моделировании открытой системы для эффективных решений практических педагогических вопросов остается актуальной в

современных социокультурных условиях. Вопросы моделирования социальных явлений и интеграции педагогики с другими научными направлениями подробно рассмотрены в научных трудах В.А. Сластенина, Е.С. Заир-Бека, В.В. Серикова и др. Современная концепция образования предполагает объединение различных направлений познавательной деятельности, в связи с этим усиливается внимание к теме саморазвития и самообразования.

Готовность и способность личности к саморазвитию является в настоящее время необходимым требованием к педагогическому процессу. Такая тенденция приводит к необходимости искать методы педагогического стимулирования, которые направят личность на путь самопознания, помогут ставить цели, прогнозировать результаты и вносить коррективы в ход работы. Обращение к моделированию стало тем направлением организации педагогического процесса, которое позволяет развивать личностные и профессиональные способности. Педагогическое моделирование как элемент познания индивидуумом себя определяет перспективы развития, влияет на построение и реализацию жизненных планов. Педагогическая деятельность направляется на создание как внешних, так и внутренних условий саморазвития. Многообразные методы, приемы и технологии, которые используются педагогической наукой, не всегда отвечают поставленным задачам.

Идеи реализации личностно-ориентированных моделей разрабатывались В.В. Сериковым, О.Н. Шевченко, К.И. Масловым, А.В. Федоровым и др. В области военно-педагогической мысли внимание современных исследователей сосредоточено в основном на решении проблем педагогического моделирования и саморазвития в среде военных учебных заведений (Н.В. Слесаренко, С.У. Баяхметов, Е.С. Евстропов, Е.А. Молоканова и др.); определённом направлении военной деятельности (Л.А. Золотовская, Д.А. Солоницын, А.И. Петрошенко и др.). Проблема моделирования процесса саморазвития военнослужащих различных категорий, к сожалению, не являлась предметом отдельного исследования, вместе с тем в современных условиях отмечается возрастающий интерес к формированию систем саморазвития в образовательных учреждениях (в том числе и военных) (В.И. Варваров, А.В. Барабанщиков, В.И. Вдовюк, Н.И. Давыдова, В.А. Пономаренко и др.). Данные идеи положены в основу исследования различных аспектов саморазвития военнослужащих (Н.М. Плескачёва, В.И. Пронина и др.)

В настоящее время многие исследователи обращаются к теме педагогического моделирования и возможности ее применения в процессе саморазвития (М.А. Викулина, В.В. Половинкина, В.М. Дубоделова, А.В. Прохоров и др.). Авторы отмечают многогранность понятия моделирования и отмечают важность применения данного метода, как в педагогике, так и в системе самопознания как существенной части педагогического развития. Анализ последних публикаций показывает, что модели формирования личностно-профессионального саморазвития в педагогическом процессе и обоснование методологических подходов, принципов, условий рассматриваются многими авторами (Е.С. Евстропов, Е.И. Кибенко, О.Г. Кондратьева, В.И. Шерпаев и др.), в работах которых отражены отдельные аспекты совершенствования профессиональной подготовки будущих специалистов, в том числе и военных.

Педагогическое моделирование является одним из тех перспективных методов, благодаря которому педагог может решить одну или несколько задач одновременно. Использование данного метода для самостоятельной образовательной деятельности расширяет возможности самопознания, за счет непрерывного анализа проводимой работы. Ю.З. Кушнер называет моделирование методом создания и исследования моделей, а модель представляет гипотезой, выраженной в наглядной форме [5]. Т.Н. Гильгенберг дает более емкое определение понятия: «Моделирование – метод исследования, познания объективной

действительности, позволяющий целостно представить отдельную систему, концепцию...» [1].

По нашему мнению, оба определения взаимно дополняют друг друга, раскрывая сущность и глубину понятия. При этом стоит отметить, что многогранность и сложность личности человека усложняет процесс построения модели. Модель, как правило, представляется в виде искусственного условного образа, который создается для воспроизведения от простого процесса к более сложному. Главное преимущество данного метода в системе саморазвития заключается в том, что на протяжении всего эксперимента можно вносить изменения в учебно-познавательный процесс. Под экспериментом в данном случае понимается внедрение разработанной модели в систему профессионально-должностной подготовки офицерского состава.

Преимуществом при использовании моделирования в познании личности является возможность следовать за естественным развитием человека, опираться на его личностные достижения, признавать ценность внутреннего мира, индивидуальности. Результаты профессионального и личностного саморазвития становятся основой для дальнейшего изменения и совершенствования себя как личности. Поэтому здесь можно говорить о том, что процесс самопознания циклический и непрерывный. Уровень саморазвития никогда не станет абсолютным, всегда есть путь для познания новых граней своей личности. Личность офицера имеет принципиальное отличие от других типов личности, которые определяются спецификой служебной деятельности [3].

В связи с этим нами предлагается перспективное направление моделирования для саморазвития офицера в военной среде с использованием системного, личностно-ориентированного, деятельностного и аксиологического подходов. Реализация в системе непрерывной подготовки офицера ВКС выявленных теоретико-методологических положений и педагогических условий, необходимых для эффективного процесса саморазвития, потребовала использование метода педагогического моделирования. В связи с тем, что для проведения экспериментальной работы нами определен офицерский состав ВКС, поэтому и модель саморазвития офицера мы будем строить на базе воинских частей ВКС. Наше исследование основано на общем предположении о том, что, используя методологию моделирования, можно построить эффективную модель саморазвития офицера и внедрить её в систему профессионально-должностной подготовки и повседневной деятельности офицеров в воинских частях ВКС России.

Применение метода моделирования с его целостным и непрерывным исследованием в системе саморазвития позволяет расширить сферу изучаемых вопросов, глубину познания, а также интегрировать личность в личностно-профессиональную среду. Благодаря использованию метода моделирования в процессе саморазвития у испытуемых вырабатывается универсальность действий. Модель как сложная система формирует целостную картину мира, при этом развивается абстрактное и логическое мышление. Современные исследователи выделяют множество классификаций моделирования. Наиболее полное разделение моделей по своему назначению сделал Е.А. Лодатко, выделяя три основных базовых типа: содержательный (предметом моделирования выступает содержание объекта изучения), структурный (предметом является структура) и функциональный (предмет моделирования ориентируется на выполнение определенной функции) [6].

Каждый тип модели имеет свои особенности, при этом в педагогике используются функциональные, структурно-содержательные, смешанные модели.

Среди различных смысловых педагогических моделей для системы формирования профессионально-цифровой компетентности курсанты военных училищ в современном педагогическом процессе наиболее применима структурно-функциональная модель. При

построении такой модели курсант рассматривается как целостная система. Так как личность курсанта – многогранный феномен, структура модели состоит из подсистем, элементов и компонентов. Структурная система позволяет разделить сложный механизм на более мелкие простые элементы. Применительно к компетентности личности такая структура позволяет разбить знания в определенной сфере на составные части. Составные части системы связаны между собой функциональными связями, которые решают отдельные задачи в ходе эксперимента.

Анализ методов моделирования указывает на то, что для самостоятельной познавательной деятельности применимы те же модели, которые широко используются в педагогике. Чтобы создаваемая педагогическая модель функционировала целостно, при разработке необходимо учитывать несколько факторов: соответствие модели заявленным требованиям (построение модели направлено на ту область знаний, которую требуется улучшить); простота модели: выбирать только ключевые критерии для построения (выделение главных вопросов для изменения); адекватность: поставленные цели должны быть достижимы в разумный срок. Моделирование – это общенаучный метод исследования любых явлений, состоящий в построении и исследований особых объектов – моделей (вещественных или знаковых) объектов-оригиналов или прототипов [7].

Как отмечает в своих работах В.П. Зинченко: «Модель – это своеобразный внутренний мир профессионала, который основан на большом количестве априорной информации о среде и который является относительно постоянным фоном действий человека и базой для принятия решений» [4]. В моделировании как методе выделяется три составных элемента: субъект исследования (сама личность), объект исследования (область знаний, умений и навыков, которые исследуются и подлежат изменению) и модель, которая отображает отношения субъекта и объекта (образ, в качестве которого представляется объект или субъект). Моделирование в системе саморазвития происходит в конкретной профессиональной и социальной среде. Согласимся с А.В. Мироновой, что основополагающим принципом моделирования применительно к процессу познания и развития себя является личностное познание и среда, в которой происходит развитие [8]. Человек стремится совершенствоваться в любой своей деятельности только тогда, когда в этом есть потребность и осознание. Любое принуждение вызывает сопротивление, которое в свою очередь влияет на результат моделирующего процесса. В целях решения проблемы исследования, состоящей в необходимости научного обоснования педагогических условий, способствующих эффективному саморазвитию офицера на основе совершенствования личностно-профессиональных качеств, нами была разработана модель реализации педагогических условий саморазвития офицера ВКС России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гильгенберг, Т.Н. Моделирование как способ формирования у школьников ключевых компетенций и целостного представления о картине мира / Т.Н. Гильгенберг // Педагогика: традиции и инновации: материалы международная научная конференция – Челябинск, 2011. – С. 116-119.
2. Дахин, А.Н. Педагогическое моделирование: сущность, эффективность и… неопределенность / А.Н. Дахин // Педагогика. – 2003. – № 4. – С. 21-26.
3. Евстропов, Е.С. Моделирование системы патриотического воспитания курсантов высших военно-учебных заведений: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Евстропов Евгений Сергеевич. – Новокузнецк, 2005. – 179 с.

4. Зинченко, В.П. Культура и духовность / В.П. Зинченко // Вопросы философии. – 1996. – № 2. – С. 9-10.
5. Кушнер, Ю.З. Методология и методы педагогического исследования: учебно-методическое пособие / Ю.З. Кушнер. – Могилев: Изд-во МГУ, 2001. – 51 с.
6. Лодатко, Е.А. Типология педагогических моделей / Е.А. Лодатко // Вестник науки ТГУ. Сер.: Педагогика, психология. – 2014. – № 1 (16). – С. 126-128.
7. Методы системного педагогического исследования: учеб. пособие / Н.В. Кузьмин [и др.]. – М.: Народное образование, 2002. – 207 с.
8. Миронова, А.В. Моделирование профессионального саморазвития в условиях учебного процесса в вузе / А.В. Миронова // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2013. – Вып. 1. – С. 27-34.

REFERENCES

1. Gil`genberg, T.N. Modelirovanie kak sposob formirovaniya u shkol`nikov klyuchevy`x kompetencij i celostnogo predstavleniya o kartine mira / T.N. Gil`genberg // Pedagogika: tradicii i innovacii: materialy` mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya – Chelyabinsk, 2011. – pp. 116-119.
2. Daxin, A.N. Pedagogicheskoe modelirovanie: sushhnost`, e`ffektivnost` i… neopredelennost` / A.N. Daxin // Pedagogika. – 2003. – № 4. – pp. 21-26.
3. Evstropov, E.S. Modelirovanie sistemy` patrioticheskogo vospitaniya kursantov vy`sshix voenno-uchebny`x zavedenij: dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk: 13.00.08 / Evstropov Evgenij Sergeevich. – Novokuzneczk, 2005. – 179 p.
4. Zinchenko, V.P. Kul`tura i duxovnost` / V.P. Zinchenko // Voprosy` filosofii. – 1996. – № 2. – pp. 9-10.
5. Kushner, Yu.Z. Metodologiya i metody` pedagogicheskogo issledovaniya: uchebno-metodicheskoe posobie / Yu.Z. Kushner. – Mogilev: Izd-vo MGU, 2001. – 51 p.
6. Lodatko, E.A. Tipologiya pedagogicheskix modelej / E.A. Lodatko // Vestnik nauki TGU. Ser.: Pedagogika, psixologiya. – 2014. – № 1 (16). – pp. 126-128.
7. Metody` sistemnogo pedagogicheskogo issledovaniya: ucheb. posobie / N.V. Kuz`min [i dr.]. – M.: Narodnoe obrazovanie, 2002. – 207 p.
8. Mironova, A.V. Modelirovanie professional`nogo samorazvitiya v usloviyax uchebnogo processa v vuze / A.V. Mironova // Izvestiya Tul`skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarny`e nauki. – 2013. – Vy`p. 1. – pp. 27-34.