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»

Редакционный совет / EditorialBoard:

Корноухов Михаил Дмитриевич, доктор педагогических наук, профессор Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, главный редактор

Mikhail Dmitrievich Kornoukhov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor A.S. Pushkin Leningrad State University, Editor-in-Chief

Потапов Дмитрий Александрович, кандидат педагогических наук, доцент, учредитель и издатель журнала «BULLETIN OF ART AND EDUCATION», заместитель главного редактора

Dmitry Aleksandrovich Potapov, PhD in Education, associate professor, founder and publisher of the BULLETIN OF ART AND EDUCATION magazine, Deputy Editor-in-Chief

Бочкарева Екатерина Дмитриевна, кандидат педагогических наук, заместитель ответственного секретаря постоянно действующей приемной комиссии Московского государственного института культуры, заместитель главного редактора

Ekaterina Dmitrievna Bochkareva, Candidate of Pedagogical Sciences, Deputy Executive Secretary of the Permanent Admissions Committee of the Moscow State Institute of Culture, Deputy Editor-in-Chief

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

Грибкова Ольга Владимировна, доктор педагогических наук, профессор Московского городского педагогического университета

Gribkova Olga Vladimirovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Moscow City Pedagogical University

Жаркова Алена Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Российской академии образования, Московскиого государственного института культуры

Zharkova Alyona Anatolyevna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Russian Academy of Education, Moscow State Institute of Culture

Комарницкая Ольга Виссарионовна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени 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 кафедры педагогики Института содержания и методов обучения

Igor Mikhailovich Krasilnikov, Doctor of Education, Professor of the Department of Pedagogy, Institute of Content and Teaching Methods

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

Майковская Лариса Станиславовна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования факультета музыкального искусства Московского 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

Мозгот Светлана Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена

Svetlana Anatolievna Mozgot, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia

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 имени 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 Head of the Department of Musical Art at the Institute of Culture and Arts of the Moscow City Pedagogical University **Элькан Ольга Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица

Olga Borisovna Elkan, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Юдин Алексей Петрович, доктор педагогических наук, профессор института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

Alexey Petrovich Yudin, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor at the Institute of Fine Arts of Moscow Pedagogical State University

Учредитель: ПОТАПОВ Д.А., КУШАЕВ Н.А.
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 04.04.2018
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 - 72623
Издательство:
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719 ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва,
Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: https://www.art-bulletin.ru
Электронная почта: artbulletin@mail.ru

Founder: POTAPOV D.A., KUShAEV N.A.
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 04.04.2018
Certificate number ЭЛ № ФС 77 - 72623
Publishing house:
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719 TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: https://www.art-bulletin.ru
E-mail: artbulletin@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Коровяков Кирилл Рауфович, Пейчева Алена Игоревна

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ПЕСЕННЫХ ЖАНРАХ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ 8

Макарова Виктория Владимировна

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБЛАСТИ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ДИЗАЙНА КНИГ 13

Чжан Цзяцзин

ПИПА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ КИТАЙСКОГО СТРУННО-ЩИПКОВОГО ИСКУССТВА 23

Юй Тяньтянь

ХЭВИ-МЕТАЛ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «ДИНАСТИЯ ТАН» СКВОЗЬ ПРИЗМУ КИТАИЗАЦИИ РОК-МУЗЫКИ 28

Та Куанг Ву

РОЛЬ СОЮЗА МУЗЫКАНТОВ ВЬЕТНАМА В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 36

Чжан Чжихао

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕГРАЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ СИНЬЦЗЯНА В XIX -XX ВВ. 46

Солдатов Иван Александрович

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIV–XVIII ВЕКОВ: ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ, СИМВОЛИКА И КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ 52

Чжу И

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА КАЗАХСКОЙ ДИАСПОРЫ В СИНЬЦЗЯНЕ 60

Ван Шию

ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (XX-XXI ВВ.) 65

Ли Ваньюэ

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА И ТЕХНИКИ В ТЕЛЕСНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ 75

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Би Синьжань

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ МИХАИЛА АНИКУШИНА И ШИТУ ЧЖАОГУАНА: ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ 84

Ли Шань

ПУТЬ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ К ЖАНРУ «НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ» *94*

Яковенко Юлия Юрьевна

ОСОБЕННОСТИ НОТАЦИИ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ЕВРЕЙСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ В ПСАЛМАХ ДАВИДА БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО *100*

Никитенко Оксана Борисовна,Чэнь Цзин

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ В ОПЕРЕ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» М. И. ГЛИНКИ *107*

Хоу Янчунь

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОГО СТРОЯ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ЛЮБИМАЯ ДЕРЕВНЯ» РАШИДА КАЛИМУЛЛИНА *112*

Чупахина Татьяна Ивановна

МИФОЛОГЕМА ОГНЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КАРТИНЕ А.Н. СКРЯБИНА *122*

Родионова Ирина Валерьевна

ПАЛЕСТИНСКИЕ СЕРИИ В.Д. ПОЛЕНОВА И В.В. ВЕРЕЩАГИНА *134*

Рязанова Юлия Сергеевна, Скоробогачева Екатерина Александровна

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПЕЙЗАЖНЫХ ИЛЛЮСТРАТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ К РУССКИМ СКАЗКАМ И. Я. БИЛИБИНА (1899-1903 ГГ.) *155*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ли Сяобинь

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА *164*

Ван Ятин

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО РЕСУРСА «МИКРОКОСМОСА» Б. БАРТОКА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ *171*

Чэн Цзяинь

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОСВОЕНИЮ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ИНОСТРАННЫМИ СТУДЕНТАМИ *178*

Ван Ган

ПУТИ РАЗВИТИЯ САМОРЕГУЛЯЦИИ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТОВ *184*

Сидорова Маргарита Борисовна

РОЛЬ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТОВ КУЛЬТУРЫ *193*

Го Чаои

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО И ТРАДИЦИОННОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ 199

Рыбина Диана Дмитриевна

ОСВОЕНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ОСНОВ МЕНЕСТРЕЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИМИ ПЕДАГОГАМИ-ВОКАЛИСТАМИ 205

Ци Мэнжуй

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ ПРОЦЕССА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ИМПЛЕМЕНТАЦИИ В ОБЛАСТИ МУЗЫКИ В КИТАЕ 211

Солертовская Наталья Константиновна

ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С ПРИМЕНЕНИЕМ СОВРЕМЕННОГО КЛАВИШНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ 220

Чэнь Байтин, Мансурова Анна Петровна

ДОСТИЖЕНИЯ СЕМИОТИКИ В РЕШЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ ВОСПРИЯТИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРИ ОСВОЕНИИ ИНОСТРАННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ 226

Хэ Сяои

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ КАК НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА 232

Хань Цзя

К ПРОБЛЕМЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В РОССИЙСКОМ ВУЗЕ 238

Ян Цзинюй, Мансурова Анна Петровна

ФОРМИРОВАНИЕ У КИТАЙСКИХ ОБУЧАЮЩИХСЯ-МУЗЫКАНТОВ РАСШИРЕННЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПОСРЕДСТВОМ ОСВОЕНИЯ МУЗЫКИ РОССИИ: ИНСТРУКТИВНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ 244

Якушев Игорь Владимирович, Кириллов Сергей Владимирович

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ. ОБЪЕКТИВНЫЙ КОНТРОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА 253

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Ян Цзиньяо

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ РОССИИ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ОПЕРАХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 259

Иванченко Татьяна Васильевна, Мэн Хуаньлун

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ 266

Цзюй Синьюнь

КИТАЙСКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ КОНКУРСЫ В КОНТЕКСТЕ ВЛИЯНИЯ НА ОТЕЧЕСТВЕННУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ *271*

У Шуан

ИССЛЕДОВАНИЕ СТРАТЕГИЙ ПРОДВИЖЕНИЯ КИТАЙСКОЙ ПОП-МУЗЫКИ ЗА РУБЕЖОМ *279*

Русина Светлана Викторовна

ПРИМЕНЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ *284*

Терехин Павел Игоревич

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ *291*

Бужинская Надежда Владимировна, Гребнева Дарья Михайловна, Кокшарова Елена Александровна

ПОДГОТОВКА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ИНФОРМАТИКИ К РЕАЛИЗАЦИИ STEM - ТЕХНОЛОГИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ *296*

Кананчев Зураб Вахтангович

ДИРЕКТОР В СИСТЕМЕ НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ: РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ *306*

Нуруллин Кадим Назырович

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВОСПИТАНИЕ У МОЛОДЁЖИ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ТРАДИЦИОННЫМ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫМ ОБРАЗЦАМ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН «ТАТАРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ ИМЕНИ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ») *315*

Лю Чухань

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ *325*

Кудрявцева Серафима Викторовна

ИНФОРМАЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПЕТЕНЦИИ КАК ФАКТОР УСПЕШНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ И АДАПТАЦИИ БУДУЩИХ ПИАНИСТОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО РЫНКА ТРУДА *330*

Клименко Виктор Александрович, Дыдыкин Игорь Олегович

«СТАРТАП КАК ДИПЛОМ»: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ В СИСТЕМЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ *337*

Махиня Елена Владимировна

КОСТЮМОТЕРАПИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИМПРЕССИВНОГО МЕТОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ *346*

Гао Фуцзя

РОЛЬ СОВРЕМЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ САКСОФОНИСТОВ – ОБУЧАЮЩИХСЯ ВУЗОВ: ОСНОВЫ АВТОРСКОЙ СТРУКТУРНОЙ МОДЕЛИ *355*

Командышко Елена Филипповна, Коняхина Марина Сергеевна, Хайсин Циань

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ» КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ ИНТЕРАКТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ *362*

Коровяков Кирилл Рауфович, Пейчева Алена Игоревна

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ-ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ В ВУЗЕ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ *371*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Коровяков Кирилл Рауфович
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Пейчева Алена Игоревна
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Korovyakov Kirill R.
Associate Professor of the Department of Pop and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture
Peycheva Alyona I.
Associate Professor of the Department of Pop and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ПЕСЕННЫХ ЖАНРАХ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассмотрены основные факторы, мотивы и образы, раскрывающие темы единства и героизма людей в годы Великой отечественной войны; военные песенные жанры исследуются в контексте формирования коллективной памяти и патриотического сознания у молодого поколения. Материалы статьи основаны на архивных материалах и литературных источниках, что позволяет проследить эволюцию военных песенных жанров.

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, патриотизм, музыкально-историческое наследие Великой Отечественной войны, песенные жанры.

PATRIOTIC THEMES IN SONG GENRES OF THE GREAT PATRIOTIC WAR: HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT

Abstract. The article examines the main factors, motives and images that reveal the themes of unity and heroism of people during the Great Patriotic War; military song genres are studied in the context of the formation of collective memory and patriotic consciousness among the younger generation. The materials of the article are based on archival materials and literary sources, which allows us to trace the evolution of military song genres.

Keywords: spiritual and moral values, patriotism, musical and historical heritage of the Great Patriotic War, song genres.

Патриотизм является неотъемлемой частью духовно-нравственного развития человека. Ориентиром для развития личности служат национальные ценности: семья, труд, наука, религия, литература и искусство, патриотизм, актуальность которых не утратила силы и для современного общества: «Духовно-практическое отношение современного человека к миру, которое, в отличие научно-теоретического, несет на себе отражение универсальных закономерностей его мировоззрения как особой организации сознания и преобразования этого мира, является приоритетной составляющей общества.

Не случайно проблемы взаимоотношений «общество – культура», «культура – нация» в течение последних десятилетий являются предметом пристального изучения ученых-исследователей, многие из которых включают эти понятия в более широкий контекст отношений природы и общества. Комплексное изучение указанных взаимоотношений становится задачей первостепенной важности. Сегодня обществу необходим ответ на вопросы о причинах стремления человека к ценностям народной культуры, о том, что лежит в основе этого стремления, что порождает эту потребность и как это соотносится с формированием культуры мышления и мировоззрения личности» [1, с. 11-12].

Искусство времен Великой Отечественной Войны является одним из важнейших факторов в поддержании духа советских граждан, на долю которых выпала война: «Важность исторической памяти о Великой Отечественной войне состоит в том, что частичное или полное забвение исторического опыта и культуры затрудняет существование и формирование гражданского самосознания нации» [6, с. 203].

Культурное наследие периода Великой Отечественной Войны отражает не только трагическую патетику, но и лирические, а порой и юмористические контексты, и характеры: «Великая Отечественная война стала новым этапом в дальнейшем развитии советской литературы и искусства. Возросла воспитательная роль учреждений культуры, радио, печати, кинематографа.

Создавались фронтовые концертные бригады, театральные коллективы. Несмотря на трудные условия военного времени работали библиотечные учреждения, музеи, театры, многие из которых были эвакуированы в восточные районы страны. Советская литература сыграла значительную роль в годы войны, способствуя воспитанию патриотизма и готовности к самопожертвованию в борьбе с врагом, что было крайне важным для сохранения страны. Живейший интерес, как на фронте, так и в тылу вызывали произведения М.А. Шолохова, А.Н. Толстого, Л. Леонова, А. Фадеева, Б. Полевого, стихи К. Симонова, А. Твардовского, С. Маршака, В. Инбер, Н. Тихонова. Большим успехом пользовались пьесы «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди» К. Симонова» [5, с. 36].

Наиболее ярко и глубоко настроения советского народа в военный период проявлены в песенном жанре. Поэты и музыканты – В.И. Лебедев-Кумач, В.М. Гусев, К.М. Симонов, А.Г. Новиков, А.В. Александров, В.Г. Агатов, А.И. Фатьянов и др. являются авторами всеми известных и любимых песен, которые знают наизусть и исполняются до сих пор: «Песни военных лет являются яркими примерами отражения особенностей общественного сознания эпохи в «музыкально-интонационном словаре». поскольку закономерность его содержания наиболее действенна в интонационных искусствах» [1, с. 360].

Военные песни звучали везде: на фронте, в госпиталях, в тылу, в концертных залах, в землянках, когда пушки и звон снарядов на время умолкали. В них воспевался героизм солдат, твердость духа, звучала надежда на мир, надежда вновь вернуться домой, увидеть своих любимых и родных, песни были пропитаны верой в светлое будущее и чистое небо над головой. Как правило, песни в военное время слагались стихийно, во время военных действий, в землянках, в боях на море и на суше и передавались из уст в уста и эпистолярным способом.

Культуролог Е. Н. Шапинская, обращаясь к проблеме жанровых особенностей и интерпретации военной песни как значимого фрагмента культурной памяти, обращает внимание на весьма важную составляющую чрезвычайно популярности данного культурного феномена: «Каково же место этого жанра в пёстрой мозаике (пост)современной культурной жизни, для которой характерны преобладание масскульта, медиатизация, все большая коммерциализация «культурного продукта»? Каким образом военная песня, являющаяся частью культурной памяти народа, носителем и продолжателем глубинных

традиций и устоев, входит в культиндустрию с ее ориентацией на быстрый успех, яркую визуальность и развлекательность?» [9, с. 759].

Одной из первых песен времен Великой Отечественной Войны принято считать музыкальное сочинение А. Александрова на слова В.Л. Лебедева-Кумача «Священная война». 24 июня 1941 года газеты «Известия» и «Красная Звезда» напечатали стихотворение. Под впечатлением от увиденной кинохроники, где были запечатлены бомбардировки европейских городов, от приближающегося к советским границам фронта, ужасающего и беспощадного, поэт Василий Лебедев-Кумач написал строки, на которые положил музыку руководитель Краснознаменного ансамбля песни и пляски Красной армии Александр Васильевич Александров.

Удивительным в этой музыке является то, что по первому впечатлению песня звучит как размеренный марш, который удобно ложится на шаг солдат, но музыкальный размер данной музыки представляет собой три четверти, что соответствует размеру вальса. «Священная война» молниеносно разлетелась по всей стране и стала чуть ли не вторым гимном советского народа. Каждое утро песня звучала по радио после боя курантов с начала и до победного конца войны.

Песню записывали на пластинках в 1941 и 1942 годах, которые большим тиражом разошлись по всей стране и за ее пределы. Уже после освобождения Германии от фашизма, местные жители в дань уважения спасителям исполнили «Священную войну» на немецком языке.

Благодаря труду и отваге советских композиторов развивалась массовая песня как жанр военной музыкальной культуры. Для создания песен, отражающих настроения и объективные положения дел на фронте, композиторы ездили на передовую и общались лично с бойцами и командирами. На слуху были не только песни, наполненные торжественной патетикой, восходящими ходами и маршевым размером, и ритмом, которые настраивали солдат идти в яростный бой и сражаться что есть мочи с врагом, теряя однополчан и фронтовых друзей.

Особой любовью у солдат пользовались песни, пронизанные лирической тематикой. Произведения, чьи строки и мелодии проникали глубоко в душу, грея надеждой о скорой встрече с домом. Одна из таких песен - «В землянке» была написана в 1941 году на фронте, прямо под обстрелом вражеских пушек. Слова сочинил корреспондент «Красноармейской правды» Алексей Сурков. В 1942 году от отдал стихи композитору Константину Листову и через неделю песня была представлена в редакцию под названием «в землянке». В марте 1942 года произведение было опубликовано в номере газеты «Комсомольская правда». Звучала песня в исполнении солдат на фронте, творческими коллективами, которые ездили с концертами по стране во время войны, а также в исполнении всеми любимой певицы – Лидии Руслановой.

Множество лирических песен было написано в период войны, например, «Синий платочек» (музыка Е. Петерсбурского, слова Я. Галицкого и М. Максимова), и «Голубой конверт» (музыка Ю. Милютин, слова В. Замятин), «Жди меня» (музыка М. Блантер, слова К. Симонов), «Темная ночь» (музыка Н. Богословского, слова В. Агатова). Английский журналист Александр Верт писал: «Россия, пожалуй, единственная страна, где стихи читают миллионы людей, и таких поэтов, как Симонов и Сурков, читал во время войны буквально каждый» [2, с. 299].

Важную роль в песенном наследии военного времени несут искрометные, задорные песни, например, «Самовары-самопалы» (музыка А. Новиков, слова С. Акимов), «На солнечной поляночке» (музыка В. Соловьев-Седой, слова А. Фатьянов), «Смуглянка» (музыка А. Новиков, слова Я. Шведов) и др.: «Феномен популярности таких песен - произведений распространенной фронтовой и партизанской художественной

самодеятельности, народного творчества и ряда стихотворений советских поэтов, прочно вошедших в устно-поэтический репертуар периода Великой Отечественной войны, к счастью, был своевременно исследован нашими этнографами» [4, с. 211].

Выдающаяся советская певица, исполняющая военные песни на фронте - Клавдия Шульженко. Свою карьеру Шульженко начала еще в начале 20-х гг. XX века. Во время Великой Отечественной войны Клавдия Шульженко многократно выступала перед бойцами, исполняя «Вечный огонь», «Синий платочек» и др.

Изучение культурного наследия Великой Отечественной войны сегодня выступает одним из основных в процессе патриотического воспитания молодежи, и определяется углублением осознания роли военных песенных жанров в контексте истории нашей страны. Реконструкция и восстановление истинных ценностей военных песенных жанров – одна из главных задач системы профессионального музыкального образования. воспитывает граждан России.

Президент Российской Федерации В. В. Путин, поддерживая творческие инициативы молодого поколения музыкантов по сохранности культурного наследия военного времени высказал идею по организации и проведению вокального конкурса, репертуарная составляющая которого включала бы русскоязычные высокохудожественные вокальные произведения. Поэтому проведение фестиваля патриотической песни «Живая история», на основе поддержки Муниципального музея «Шурави» и культурным центром «Солдаты России» сегодня является ярким подтверждением вышесказанного.

Нельзя не подчеркнуть важность сохранения песенного наследия военного времени в контексте международных отношений нашей страны. Бывшие страны, являвшиеся частью СССР, народы которых принимали участие в военных действиях на фронте и в тылу, несомненно помнят и любят песни фронтовых дней, культурное наследие советского союза до сих пор объединяет наши народы в память о трагических днях нашей общей истории.

Многочисленное количество военных песен было переведено на различные языки, что является важнейшим фактором для понимания смыслов и контекстов. В 2021 и 2022 годах при поддержке НФПП был издан сборник военных песен в переводе на 12 языков мира (английский, французский, немецкий, литовский, латышский, эстонский, китайский, польский и т. д).

В XX веке традиции русской военной музыкальной культуры оказывали значительное влияние на культуру Китая. После окончания русско-японской войны и Гражданской войны в России многие советские люди оказались на территории Китая, что повлекло за собой распространение советских песен на территории КНР. В 1940-50 годах советская музыка активно транслировалась на территории Китая. В связи с этим военные песни были переведены на китайский язык и далее исполнялись китайскими гражданами в хоровых составах и оркестрах. Это особым образом сформировало новый музыкальный стиль китайской музыкальной культуры.

Сегодня произведения военных песенных жанров пользуются большой популярностью у Китайской публики. Они исполняются на конкурсах и фестивалях на самых крупных площадках Китая, что способствует укреплению дружественных культурных связей и воспринимается как символ братства народов с общей историей.

Песни о войне, такие как «Катюша», «День победы» и другие были популярны и всегда исполняются на парадах в честь Дня Победы и на других патриотических и военных мероприятиях в странах СНГ. Художественные образы, созданные в военное время, надолго вошли и закрепились в культурном коде нашей страны; они и по сей день продолжают оказывать влияние на умы и души потомков, вдохновлять певцов, музыкантов, профессиональных коллективов и деятелей культуры, воспитывать патриота и гражданина своей страны, бороться за человеческое в каждой личности.

Победа в Великой Отечественной войне, согласно социологическим исследованием, является важнейшим событием, с которым соотносят себя граждане России, без данного исторического феномена невозможно сохранить историческую память народа. В каждой российской семье из поколения в поколение передаются рассказы о предках, чьими усилиями наша страна дошла до победы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ануфриева, Н.И. Народная художественная культура в музыкально-образовательном пространстве вуза: Учеб. пособие / Н.И. Ануфриева. – М.: РГСУ, 2013. – 390 с.
2. Асафьев Б.В., Музыкальная форма как процесс, 1971. – 365 с.
3. Верт А., Россия в войне. 1941-1945. – М.: Прогресс, 1967. – 416 с.
4. Данилюк А.Я., Кондаков А.М., Тишков В.А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. – М.: Просвещение, 2009. – 105 с.
5. Каменец А.В., Аврамкова И.С., Ануфриева Н.И., Щербакова А.И. Культурологические исследования советской цивилизации. Учебное пособие. – М.: Перспектива, 2019. – 122 с.
6. Крупянская В.Ю., Минц С.И. Материалы по истории песни Великой Отечественной войны. – М.: Изд АН СССР, 1953. – 250 с.
7. Кусмарцев М.Б., Патриотическое воспитание детей и молодежи: от образа Победы к духовной идентичности с поколением Победителей: монография. – Волгоград: Изд. ВолГМУ, 2013. – 222 с.
8. Проказина Н.В., Социологический подход к изучению исторической памяти о Великой Отечественной войне // Казанская наука, 2014. – №97. – 210 с.
9. Шапинская, Е. Н. Военные песни: жанровые особенности, контексты интерпретации и культурная память / Е.Н. Шапинская // Обсерватория культуры. – 2016. – Т. 13. – № 6. – С. 755-761.

REFERENCES

1. Anufrieva, N.I. Folk art culture in the musical and educational space of the university: Textbook / N.I. Anufrieva. – M.: RSSU, 2013. – 390 p.
2. Asafiev B.V., Musical form as a process, 1971. – 365 p.
3. Vert A., Russia in war. 1941-1945. – M.: Progress, 1967. – 416 p.
4. Danilyuk A.Ya., Kondakov A.M., Tishkov V.A. The concept of spiritual and moral development and education of the personality of a citizen of Russia. – M.: Education, 2009. – 105 p.
5. Kamenets A.V., Avramkova I.S., Anufrieva N.I., Shcherbakova A.I. Cultural studies of the Soviet civilization. Study guide. – Moscow: Perspektiva. – 2019. – 122 p.
6. Krupyanskaya V.Yu., Mintz S.I. Materials on the history of the song of the Great Patriotic War. – Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1953. – 250 p.
7. Kusmartsev M.B., Patriotic education of children and youth: from the image of Victory to spiritual identity with the generation of Winners: monograph. – Volgograd: Publ. VolGMU, 2013. – 222 p.
8. Prokazina N.V., Sociological approach to the study of historical memory of the Great Patriotic War // Kazan science, 2014. – №97. – 210 p.
9. Shapinskaya, E.N. War songs: genre features, contexts of interpretation and cultural memory / E.N. Shapinskaya // Observatory of Culture. – 2016. – Vol. 13, No. 6. – Pp. 755-761.

Макарова Виктория Владимировна
студент 4 курса переподготовки кафедры книжной и станковой графики
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
e-mail: makarovavika@list.ru
Научный руководитель - преподаватель кафедры книжной и станковой графики
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
К. Р. Соловьева
e-mail: karrinok@mail.ru

Makarova Victoria V.
4th year student of retraining of the Department of Book and Easel Graphics
St. Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz
Scientific supervisor - teacher of the Department of Book and Easel Graphics
St. Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz
K. R. Solovieva

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБЛАСТИ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ДИЗАЙНА КНИГ

Аннотация. Исследование инноваций и их причин в сфере оформления книг за последние десятилетия дает возможность наблюдать развитие книжного дизайна согласно времени и потребностям читателей, а также открывает тенденцию возврата к традиционным печатным техникам (таким как гравюра, офорт, литография, ксилография и пр.) и их переоценке – если раньше они служили возможностью тиражирования, то сейчас «живые» оттиски становятся элитарным искусством, а книги с элементами рукотворности – наиболее востребованными.

Ключевые слова: искусство книги, оформление книги, тактильные книги, pop-up книги, AR-книги, печатные техники, редкая книга, литография, офорт.

CURRENT TRENDS IN BOOK ILLUSTRATION AND BOOK DESIGN

Annotation. The study of innovations and their causes in the field of book design over the past decades makes it possible to observe the development of book design according to the time and needs of readers, and also opens up a tendency to return to traditional printing techniques (such as engraving, etching, lithography, woodcut, etc.) and their reassessment – if earlier they served as a possibility of replication, now "live" prints are becoming an elite art; moreover, due to the stagnation of the development of printing in the 90s, at the moment there are not so many specialists in this field and the mission of teachers is to transfer knowledge, help master the skill to preserve traditions and develop printing techniques in our country.

Keywords: book art, book design, tactile books, pop-up books, AR books, printing technique, rare book, lithograph, etching.

Иллюстрация, с момента своего появления X-XI вв., ещё в рукописных изданиях, несла в себе как смысловую нагрузку, позволяя легче воспринимать излагаемый текст, так и несомненно эстетическую [9][Рис.1]. Такие исторические события в XVII-XVIII вв., как научно-техническая революция и развитие промышленности, требовали ускоренного

распространения информации. На фоне этого появляется книгопечатание, которое не только способствовало развитию литературы и образования, но и развитию способов создания иллюстраций, позволяющих получить несколько идентичных отпечатков, сочетая их с наборным шрифтом [5]. Именно тогда, на заре книгопечатания, начинают развиваться такие печатные техники, как гравюра, ксилография, офорт, литография.

Рис. 1 – Анатомический человек. Миниатюра братьев Лимбург. Страница из часослова герцога Беррийского (1412–1416 гг)

В настоящее время, иллюстрации, можно сказать, шагнули за пределы книги, воздействуя на все органы чувств. Особенно это касается книг для дошкольников и детей младшего, среднего и старшего школьного возраста.

Широкое распространение получили, так называемые «тактильные книги» (от лат. tactilis, что значит «осязаемый») [Рис.2]. Подобные книги для маленьких детей были напечатаны благодаря Федерации инвалидов по зрению и библиотеке для слепых и слабовидящих в Финляндии. В России подобного формата книги были напечатаны впервые в Нижнем Новгороде в 2001 г. Несмотря на то, что «трогательные» книги были изданы для слабовидящих детей, они сразу же стали популярны у широкого круга читателей. Сенсорные книги позволяют детям младшего возраста не только читать текст и рассматривать картинки, но и трогать элементы, выполненные из разнообразных материалов.

а) б) в)

Рис. 2 – Тактильные книги:
а) Бурмистрова Л. Кто боится щекотки? М.: МОЗАИКА kids, 2013, 12 с.;
б) Брагинец Н. Я познаю животный мир. А.: ПРОФ-ПРЕСС, 2020, 12 с.;
в) Сачкова Е. Пушистые малыши. Е.: «Буква ленд», 2021. 10 с.

Поскольку детям больше интересны различные ощущения, процесс восприятия сюжета «тактильной книги» становится более глубоким и качественным. С помощью «тактильных книг» детям проще получить знания о форме, цвете, временах года, животных и среде их обитания, и т. д. Еще одним плюсом таких книг является развитие мелкой моторики, ведь зачастую «тактильные книги» содержат кнопки, пуговицы, шнуровки, элементы на липучках и бусины - для выполнения ребенком различных игровых заданий - что, в свою очередь, способствует развитию речи у ребенка.

Основная функция тактильной книги – дать малышу реальные представления об окружающем его мире и сделать это наиболее интересными, простыми и доступными для него способами, а также привить любовь к чтению. К сожалению, в России пока нет издательства, которое бы занималось изданием специализированных тактильных книг, нет и единого стандарта по их изготовлению. Эту работу выполняют волонтеры и энтузиасты в библиотеках для слепых, сообществах родителей и благотворительных фондах.

Также большой популярностью пользуются у детей и их родителей, так называемые книги-панорамы (pop-up книги) – изобретение, позаимствованное из рукописных книг XIII века [17]. Позже были изобретены такие механизмы, как turn-up – когда несколько слоев картинок расположены поверх основной закрепленной [19]. Стал использоваться механизм клапанов lift-the-flap – для совмещения различных иллюстраций и генерации собственной истории [18].

В XIX веке используется механизм peep-show (от англ. to peep – «подглядывать, заглядывать») – окошки, через которые читатель видит объемную картинку, рассказывающую события всей книги [10, 16].

Создаются книжки-карусели, трехмерные многослойные страницы, книги с вырубкой и др. Развитие подобных книг не стоит на месте, поскольку постоянно появляются новые материалы и способы их обработки, что находит свое отражение в воплощении инженерной мысли.

Художник и преподаватель книжной иллюстрации в Институте графики и искусства книги имени В. Фаворского – Ольга Монина – так говорит о книгах pop-up: «Эти книжки обладают каким-то магическим воздействием на ребенка. Думаю, это связано с тем, что каждый маленький читатель мечтает войти/залезть в книжку, поэтому так много сюжетов о том, как ребенок попадает в сказочный мир книги и общается с героями. Книжка с картинками – это прекрасно, но, когда перед тобой встает с каждого разворота огромный осязаемый мир, в этом есть особая прелесть…». [14][Рис.3]

Рис. 3 – Pop-up книга «Кот в сапогах», Изд-во «Малыш», 1983

Основным ограничивающим фактором распространения книг-панорам является их дороговизна - из-за использования ручного труда при их создании. «Самая дорогая часть - это ручная сборка и склейка. Основное производство сосредоточено в Китае, но и в России появляются издательства, готовые выпускать подобные книги. Но и требования к оформлению высоки – иллюстратор выступает в роли художника и конструктора, должен подчеркнуть главное, сохранить целостность и не уйти в декоративность. Другими словами, чтобы встать на один уровень с зарубежными pop-up книгами, мы должны создавать произведения искусства» – говорит Ольга. [14]

Другой тип книг, получивший в последнее время широкое распространение, но рассчитанный уже на аудиторию постарше – это книги с дополненной реальностью, или AR-книги (от англ. Augmented Reality). Соединение книги с мобильным приложением в смартфоне открывает практически не ограниченные возможности по созданию живых иллюстраций, захватывающих внимание юного читателя, а иногда и его родителей. В век развития цифровых технологий, такие решения, лежащие на стыке традиционного источника знаний – книгой, — и увлеченностью юного поколения гаджетами, позволяет переключить внимание и показать, что книга не является «анахронизмом», а может быть увлекательным источником информации. Тут есть и wow-эффект (ведь дети, привыкшие к 3D-изображениям на экране, никогда не сталкивались с выходом персонажей в реальный мир), и лучшее усвоение информации – например, когда динозавр ходит по столу, его можно рассмотреть со всех сторон, покормить и так далее, а по многочисленным исследованиям, чем больше ребенок получает визуальной, кинетической и аудиальной информации о предмете, тем лучше он ее запоминает. Эти факторы объясняют рекордные продажи AR-книг в России [2].

Популярность тактильных и pop-up книг свидетельствуют о том, что появился новый тренд – привнесение рукотворности во все, чем мы занимаемся и оформление книг не стало исключением. Все больше родителей отдают предпочтение «живым» иллюстрациям в стиле пластилинографии, аппликации и т.п. [15] Для себя взрослая аудитория также выбирает

книги, обладающие уникальностью оформления, например, с иллюстрациями в виде коллажа из газет, компиляции фотографий и рисунков, и т.п. [13]

Знаковой тенденцией нашего времени является популярность книг, в которых минимум текста и максимум иллюстраций. Для подростков и людей старшего поколения это комиксы, а в сегменте 0+ виммельбухи или, так называемые тихие книги.

Ускорение темпа жизни и увеличение потока информации, формирует нового потребителя, не готового к линейной обработке информации, так как это происходит при прочтении традиционных книг. Например, читая описание средневекового Парижа в романе В. Гюго «Собор Парижской богоматери», мы подготавливаем себя к погружению в этот мир, давно скрывшийся от нас за глубиной веков. Это как раз и есть классический пример линейной обработки поступающей информации. Но многие, особенно выросшие в новую эру, когда информация поступает при помощи новых технологий сразу в виде выжимки или готового образа, хотят получать информации именно в таком виде. Визуальное сопровождение обеспечивает куда большую наглядность, что способствует лучшему пониманию сюжета и смысла произведения, и, что немаловажно, экономит время. Сформированная в настоящее время у потребителя “клиповость” мышления, привела к тому, что помимо традиционных комиксов (“манга”, Marvel, DC и др.) стали пользоваться популярностью «экранизации» и классических произведений Достоевского [1], Гюго [4] и др.

На данный момент рынок комиксов и графических романов является одной из самых быстроразвивающихся — так к 2021 году он занимал около 2% при темпах роста свыше 10% в год [6,7].

Существует предубеждение, что чтение комиксов это бесполезное и примитивное занятие, которое не способно развивать также как чтение художественной и нон-фикшн литературы. На самом деле комиксы, за счет того, что содержат текстовый и визуальный нарративы, включают в работу оба полушария мозга читателя, улучшают воображение, учат следить за повествованием, логически мыслить, и что немаловажно, мотивируют для дальнейшего чтения и собственного творчества.

Издательство «Пешком в историю» заняло нишу научно-популярных комиксов, которые пользуются популярностью у школьников, особенно новая серия «Наука в комиксах». Анастасия Шишова, переводчик, так отзывается об этой серии комиксов: «Во Франции очень развита культура комиксов, с их помощью там и смешат, и рассказывают истории, и учат чему-то новому. Так что мне было особенно интересно переводить комикс для детей и подростков, где простым языком объясняются явления и события в прямом смысле космического масштаба. Симпатичные запоминающиеся персонажи, яркие цвета, понятные диалоги, шутки и отсылки — все это делает чтение увлекательным и несложным, а еще отлично помогает пониманию основ физики, устройства космоса и истории нашей вселенной! Я и сама узнала много нового для себя, так что и взрослым книга может пригодиться. А то вдруг вы не знали, что на Сатурне идут алмазные дожди и откуда на Земле вода?» [23]

Кроме того, помимо классических комиксов и графических романов развиваются комиксы с дополненной реальностью (AR-комиксы). О их разработке заявляла компания Marvel ещё в 2013 г. [20]. А в 2018 г. новый выпуск комикса «The Magic Order», издаваемого медийным онлайн гигантом Netflix, вышел с дополненной реальностью [21]. Российские разработчики книг с дополненной реальностью, также заявляют о своём интересе к данной продукции [22].

Также за последние годы выросла популярность детских книг без слов – виммельбухов (от немецкого "wimmeln" "кишеть, изобиловать"). Их изобретателем считается немецкий художник Али Митгуш, но прообразом этих книг были картины Босха,

Брейгеля и др. Это большие книги без слов со сложными иллюстрациями, с множеством деталей. Подразумевается, что такую книгу ребенок будет «читать» в тандеме с мамой. В ней можно искать повторяющихся героев/предметы, искать на картинках то, что есть в комнате ребенка, то, что он уже знает, устраивать соревнования кто быстрее найдет, можно считать повторяющиеся предметы на каждой странице, а можно закрыть книгу и попытаться вспомнить все, что было изображено. Также можно придумывать истории про каждого персонажа: кто он? чем занимается? с кем дружит? куда идет? и т.д. – то есть такие книги как бы приглашают маленьких читателей и их родителей к сотворчеству. Таким образом, с помощью виммельбухов ребенок не научится читать, но будет тренировать внимание и память, развивать воображение, фантазию, придумывать собственные истории и учиться их рассказывать. Такие книги развивают эмоциональный интеллект, художественный вкус, речь и налаживают контакт между ребенком и родителем. Как говорит Антонина Баринова редактор виммельбуха «Большое путешествие во времени»: «Даже если ребенок не знает, что за предмет изображен на картинке, рано или поздно он найдет взрослого, у которого выведает его название и назначение». [24]

Также нельзя не отметить тренд – появление спроса на иллюстрации, выполненные в традиционных (гравюра, офорт, литография, ксилография) и более современных (шелкография, линогравюра) печатных техниках и просто спрос на «живые» оттиски, что лишь подтверждает тяготение современного читателя к hand-made – в данном случае изображениям, созданным руками и несущим энергетику художника.

Распад СССР и последовавший за ним экономический спад спровоцировал разрушение индустрии художественной печати в России. В области печатной графики важен не только талант, но и технические возможности - печатные станки, камни для литографий, медные и цинковые доски для офортов, хорошая бумага, а когда ничего этого нет, неоткуда взяться и шедеврам. Но несколько лет назад наметился повышенный интерес к печатным техникам, о чем свидетельствует появление печатных мастерских, различных выставок и ярмарок, на которых можно приобрести «живые» оттиски [8]. То есть если раньше печатные техники были лишь средством «нести просвещение в массы», то теперь это скорее элитарное искусство, доступное не многим. Так, например, издательство «Редкая книга» (Санкт-Петербург) объединило мастеров исчезающих профессий: наборщиков, печатников, переплётчиков и художников, работающих в авторских печатных техниках — литографии, офорте, меццо-тинто, цветном офорте, ксилографии... которые трудятся над созданием не просто книг, а произведений искусства (рис.4). Ведь, как писал Гегель: «Только те произведения, в которых содержание и форма тождественны, представляют собой истинные произведения искусства». [3]

Анализируя современные тенденции развития книжного дела, сам собой напрашивается вывод, что потребители книжной продукции стремятся к «объемному» восприятию информации: в AR-книгах за счет 3d визуализации, в тактильных – подключается осязание, в комиксах и виммельбухах воображение, в pop-up книгах 3d-эффект достигается за счет создания бумажных миров, и даже в случае с «редкими книгами» 3d визуализация реализуется через рельефные элементы оформления обложки и упаковки, а применение наборных шрифтов и уникальных иллюстраций обеспечивает погружение в эпоху создания книг, что тоже в своём роде является дополненной реальностью.

Рис. 4 –. «Тридцать шесть стратагем. Древний китайский трактат», издательство «Редкая книга»

Следует отметить, что несмотря на многочисленные инновации в сфере оформления книг, создание иллюстраций с помощью различных печатных техник – важный вклад в развитие искусства и сохранение традиций печатного дела в нашей стране.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Акишин, Преступление и наказание: графический роман (по одноимённому роману Ф.М. Достоевского). КомФедерация, С. 72. 2017. ISBN 978-5-9909365-4-6.
2. Бажина П.С., Куприенко А.А. Опыт применения технологии дополненной реальности в образовании// Мир науки, культуры, образования. No 3(70). С. 244-247.
3. Гегель, Энциклопедия философских наук. М.: «Мысль», 1974. 299 с.
4. В. Гюго. Собор Парижской Богоматери. Эксмо, С.64, 2018, ISBN: 978-5-699-99084-9.
5. Говоров А.А., Куприянова Т.Г. История книги. М. : «Светотон», 2001. 400 с.
6. Б.В. Ленский, А.Н. Воропаев, Е.В. Соловьёва, С.Ю. Зорина, А.А. Столяров, О.М. Казакова. Книжный рынок России Состояние, тенденции и перспективы развития. ОТРАСЛЕВОЙ ДОКЛАД. Министерством цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации совместно с журналом «Книжная индустрия». Официальный сайт Российского книжного союза. 92 с. 2022 https://bookunion.ru/upload/files/Bookmarket-2022.pdf
7. Н. Ломыкина. Триумф детективов и немного хайпа: самые продаваемые художественные книги в 2021 году. Официальный сайт издания Forbes Россия. 20.12.2021. https://www.forbes.ru/forbeslife/450363-triumf-detektivov-i-nemnogo-hajpa-samye-prodavaemye-hudozestvennye-knigi-v-2021-godu
8. Лунина Л. Одержимые печатью//Новости искусства №85 - онлайн издание. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/8497/ (дата обращения 10.03.2025).
9. Майзульс М. «Цвет историй»: как устроен средневековый манускрипт // Arzamas.Academy: онлайн-издание. URL: https://arzamas.academy/mag/946-manuscript?ysclid=lh602k47b1894523222 https://www.theartnewspaper.ru/posts/8497/ (дата обращения 25.10.2023).
10. Моисеева С. Pop-up books: искусство или игра // CABLOOK - онлайн-издание. URL: http://www.cablook.com/inspiration/pop-books-iskusstvo-ili-igra/ (дата обращения 25.02.2025).

11. Я.Г. Прима, А.К. Сальников. Предпроектные исследования при создании цифрового продукта в рамках методологий Customer Development и Lean Startup. Экономические и социально-гуманитарные исследования № 1 (29). С. 34-45. 2021.
12. Т. Хайрутдинов. Какие комиксы читают в России. Интернет издание Journal Tinkoff. 07.10.21. https://journal.tinkoff.ru/comics/
13. Рис. 10.Первушин С. Иллюстрации // Illustrators – онлайн издание URL: https://illustrators.ru/users/id381?ysclid=lpfzyz7b78866830311 (дата обращения 08.03.2025).
14. Романова Е.О. Книги pop-up вчера и сегодня //Искусство Евразии. No4(11) 2018. С. 56-67.
15. Рис. 9. Родом из детства: наивные и трогательные коллажи из бумаги // Культурология – онлайн издание URL: https://kulturologia.ru/blogs/220914/21524/?ysclid=lh7fbrui2b293947294 (дата обращения 01.03.2025).
16. Рис. 7. Allegro C. A short time-line of movable/pop-up book history to the 1940s // Allegro Book Collection – онлайн издание. URL: https://allegrobookcollection.typepad.com/allegrobookcollection/about.html (дата обращения 03.03.2025).
17. Рис. 4 Bedworth C. The Surprising History of Pop-Up Books // Daily Art Magazine – онлайн издание. URL: https://www.dailyartmagazine.com/pop-up-books/ (дата обращения 10.03.2025.)
18. Рис. 6. Kennedy K. The History of Movable Paper in One Massive, 9,000-Book Collection // Atlas Obsccura – онлайн издание. URL: https://www.atlasobscura.com/articles/magic-movable-pop-up-books (дата обращения 05.03.2025).)
19. Lynch E.D.W. Animated Anatomies, An Exhibition of Antique Medical Pop-Up Books // Laughing Squid – онлайн издание. URL: https://laughingsquid.com/animated-anatomies-an-exhibition-of-antique-medical-pop-up-books (дата обращения 01.03.2025).
20. Дополненная реальность. Интернет издание «Naked Science». 26.08.2013 https://naked-science.ru/article/hi-tech/26-08-2013-371
21. Первый выпуск комикса «The Magic Order» от Netflix украсили дополенной реальностью. Интернет издание «LOOK VR» 14.06.2018. https://look-journal.ru/news/pervyj-vypusk-komiksa-the-magic-order-ot-netflix-ukrasili-dopolennoj-realnostu
22. Новые AR-проекты компании ATLANTIS. Интерент издание «РБК». 21.02.2025. https://companies.rbc.ru/news/3tOEDMRG0H/novyie-ar-proektyi-kompanii-atlantis/
23. Официальный сайт издательства и книжного магазина «Лабиринт». https://www.labirint.ru/child-now/nauka-v-komiksah/?ysclid=lq1jj1k6vn385351462
24. Официальный сайт Издательства «Эксмо». Раздел Онлайн-журнал/Познавательно/ Виммельбух, или Волшебная книжка с картинками. https://eksmo.ru/selections/vimmelbukh-ili-volshebnaya-knizhka-s-kartinkami-ID15482201/?ysclid=lq1fmli2wh541550905

REFERENCES

1. Akishin, Prestuplenie i nakazanie: graficheskij roman (po odnoimjonnomu romanu F.M. Dostoevskogo). KomFederacija, S. 72. 2017. ISBN 978-5-9909365-4-6.
2. Bazhina P.S., Kuprienko A.A. Opyt primenenija tehnologii dopolnennoj real'nosti v obrazovanii// Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. No 3(70). Pp. 244-247.
3. Gegel', Jenciklopedija filosofskih nauk. M.: «Mysl'», 1974. 299 p.
4. V. Gjugo. Sobor Parizhskoj Bogomateri. Jeksmo, S.64, 2018, ISBN: 978-5-699-99084-9.

5. Govorov A.A., Kuprijanova T.G. Istorija knigi. M. : «Svetoton», 2001. 400 p.
6. B.V. Lenskij, A.N. Voropaev, E.V. Solov'jova, S.Ju. Zorina, A.A. Stoljarov, O.M. Kazakova. Knizhnyj rynok Rossii Sostojanie, tendencii i perspektivy razvitija. OTRASLEVOJ DOKLAD. Ministerstvom cifrovogo razvitija, svjazi i massovyh kommunikacij Rossijskoj Federacii sovmestno s zhurnalom «Knizhnaja industrija». Oficial'nyj sajt Rossijskogo knizhnogo sojuza. 92 p. 2022 https://bookunion.ru/upload/files/Bookmarket-2022.pdf
7. N. Lomykina. Triumf detektivov i nemnogo hajpa: samye prodavaemye hudozhestvennye knigi v 2021 godu. Oficial'nyj sajt izdanija Forbes Rossija. 20.12.2021. https://www.forbes.ru/forbeslife/450363-triumf-detektivov-i-nemnogo-hajpa-samye-prodavaemye-hudozestvennye-knigi-v-2021-godu
8. Lunina L. Oderzhimye pechat'ju//Novosti iskusstva №85 - onlajn izdanie. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/8497/ (data obrashhenija 10.03.2025).
9. Majzul's M. «Cvet istorij»: kak ustroen srednevekovyj manuskript // Arzamas.Academy: onlajn-izdanie. URL: https://arzamas.academy/mag/946-manuscript?ysclid=lh602k47b1894523222 https://www.theartnewspaper.ru/posts/8497/ (data obrashhenija 25.10.2023).
10. Moiseeva S. Pop-up books: iskusstvo ili igra // CABLOOK - onlajn-izdanie. URL: http://www.cablook.com/inspiration/pop-books-iskusstvo-ili-igra/ (data obrashhenija 25.02.2025).
11. Ja.G. Prima, A.K. Sal'nikov. Predproektnye issledovanija pri sozdanii cifrovogo produkta v ramkah metodologij Sustomer Development i Lean Startup. Jekonomicheskie i social'no-gumanitarnye issledovanija № 1 (29). Pp. 34-45. 2021.
12. T. Hajrutdinov. Kakie komiksy chitajut v Rossii. Internet izdanie Journal Tinkoff. 07.10.21. https://journal.tinkoff.ru/comics/
13. Ris. 10.Pervushin S. Illjustracii // Illustrators – onlajn izdanie URL: https://illustrators.ru/users/id381?ysclid=lpfzyz7b78866830311 (data obrashhenija 08.03.2025).
14. Romanova E.O. Knigi pop-up vchera i segodnja //Iskusstvo Evrazii. No4(11) 2018. S. 56-67.
15. Ris. 9. Rodom iz detstva: naivnye i trogatel'nye kollazhi iz bumagi // Kul'turologija – onlajn izdanie URL: https://kulturologia.ru/blogs/220914/21524/?ysclid=lh7fbrui2b293947294 (data obrashhenija 01.03.2025).
16. Ris. 7. Allegro C. A short time-line of movable/pop-up book history to the 1940s // Allegro Book Collection – onlajn izdanie. URL: https://allegrobookcollection.typepad.com/allegrobookcollection/about.html (data obrashhenija 03.03.2025).
17. Ris. 4 Bedworth C. The Surprising History of Pop-Up Books // Daily Art Magazine – onlajn izdanie. URL: https://www.dailyartmagazine.com/pop-up-books/ (data obrashhenija 10.03.2025.)
18. Ris. 6. Kennedy K. The History of Movable Paper in One Massive, 9,000-Book Collection // Atlas Obsccura – onlajn izdanie. URL: https://www.atlasobscura.com/articles/magic-movable-pop-up-books (data obrashhenija 05.03.2025).)
19. Lynch E.D.W. Animated Anatomies, An Exhibition of Antique Medical Pop-Up Books // Laughing Squid – onlajn izdanie. URL: https://laughingsquid.com/animated-anatomies-an-exhibition-of-antique-medical-pop-up-books (data obrashhenija 01.03.2025).
20. Dopolnennaja real'nost'. Internet izdanie «Naked Science». 26.08.2013 https://naked-science.ru/article/hi-tech/26-08-2013-371

21. Pervyj vypusk komiksa «The Magic Order» ot Netflix ukrasili dopolennoj real'nost'ju. Internet izdanie «LOOK VR» 14.06.2018. https://look-journal.ru/news/pervyj-vypusk-komiksa-the-magic-order-ot-netflix-ukrasili-dopolennoj-realnostu
22. Novye AR-proekty kompanii ATLANTIS. Interent izdanie «RBK». 21.02.2025. https://companies.rbc.ru/news/3tOEDMRG0H/novyie-ar-proektyi-kompanii-atlantis/
23. Oficial'nyj sajt izdatel'stva i knizhnogo magazina «Labirint». https://www.labirint.ru/child-now/nauka-v-komiksah/?ysclid=lq1jj1k6vn385351462
24. Oficial'nyj sajt Izdatel'stva «Jeksmo». Razdel Onlajn-zhurnal/Poznavatel'no/ Vimmel'buh, ili Volshebnaja knizhka s kartinkami. https://eksmo.ru/selections/vimmelbukh-ili-volshebnaya-knizhka-s-kartinkami-ID15482201/?ysclid=lq1fmli2wh541550905

Чжан Цзяцзин
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 170723807@qq.com

Zhang Jiajing
Postgraduate student of the Department of Music Education and Training
Herzen State Pedagogical University

ПИПА: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ КИТАЙСКОГО СТРУННО-ЩИПКОВОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье с историко-культурологических позиций проанализирован процесс эволюции данного музыкального инструмента, его происхождение, конструктивные особенности; дана характеристика исполнительских и педагогических школ игры в различных регионах Китая, представлены их специфические различия; рассмотрена специфика интерпретации музыкального репертуара на пипе – струнно-щипковом национальном инструменте Китая. Одной из важных сторон представленного материала является актуальная информация о современном состоянии обучения молодого поколения музыкантов КНР игре на пипе.

Ключевые слова: Китай, этномузыкология, этноорганалогия, струнно-щипковые народные инструменты, пипа, музыкальное образование.

PIPA: TRADITIONS AND INNOVATIONS OF CHINESE STRING-PLUCKED ART

Abstract. The article analyzes the evolution of this musical instrument, its origin, and design features from a historical and cultural perspective; provides a description of performing and pedagogical schools of playing in various regions of China, presents their specific differences; and examines the specifics of interpreting the musical repertoire for the pipa, a national stringed instrument of China. One of the important aspects of the presented material is the up-to-date information on the current state of teaching the young generation of musicians in China to play the pipa.

Keywords: China, ethnomusicology, ethnoorganology, stringed folk instruments, pipa, music education.

Сегодня в ряду важнейших политических, экономических, научных проблем любого государства особенно актуальны вопросы сохранения культурной специфики, ценностей и национальной идентичности социума, вследствие возросшего «давления» внешних факторов: глобализации, всеохватывающей интенсификации процессов межкультурных связей, диалогов и взаимодействия культур: «Характерной особенностью нашего времени является нарастание глобализационных процессов, создание мировых и межгосударственных сообществ, усиление интеграционных тенденций во всех сферах экономической, социально-политической и духовной жизни.

В силу назревших социальных задач всё большую остроту и актуальность приобретает научное постижение особой роли народной культуры в системе духовных ценностей, распознание внутренних потенций народной традиции, продуктивно проявляющихся в процессе формирования мировоззрения личности, ее потребностей, идеалов, образа жизни» [1,с.6].

Поэтому развитие, а иногда и возрождение профессионального исполнительства на традиционных музыкальных инструментах в этой связи становится особенно важным. Не менее важным для автора данной публикации выступает мнение известного ученого-исследователя Н.И. Ануфриевой, которая в процессе анализа основных факторов социокультурной эффективности национальных культурных традиций, отмечает, что «характер соотношения традиций с установками и ценностями всех видов художественного творчества народа, нации диктуют потребность в распознании общественного предназначения народной художественной культуры, распознании его внутренних потенций, активно проявляющихся в процессе формирования современной личности, ее потребностей, идеалов, образа жизни.

Сегодня обществу необходим ответ на вопросы о причинах стремления человека к ценностям народной культуры, о том, что лежит в основе этого стремления, что по рождает эту потребность и как это соотносится с формированием культуры мышления и мировоззрения личности» [1, с. 12].

Следовательно, существенную историко-культурную значимость представляют несомненно «не только собственно сами музыкальные инструменты как материальные единицы, но и их социальное бытование, их социально-функциональная нагрузка, их символические смыслы и интерпретации» [2, с.1].

Говоря об аксиологическом аспекте национального инструментария, А. М. Лесовиченко подчеркивает, что «в ряду важнейших средств выражения национального <…> нередко именно инструменты становятся знаковыми образами. Они воспринимаются общественным сознанием в одном ряду с гербом, гимном и флагом как национальные символы» [2, с. 6].

Исследователи, посвятившие свои научные труды изысканию функционированию народно-инструментальной традиции, справедливо отстаивают свою точку зрения по непреложности сохранения и передаче молодому поколению уникальных музыкальных ценностей народной традиции путем «приобщения молодого поколения к эстетическим ценностям народной культуры через многообразие культур человечества, их духовное и интеллектуальное обогащение, через знание, которое наиболее актуально сегодня.

Внутренние смыслы творческой деятельности человека, ценностно-эстетическая ориентация этой деятельности служат доказательством наличия свободы выбора в определенной степени по отношению к ним… Интерес к всестороннему изучению проблемы познания мира музыкальных ценностей как глубинного, органического свойства, присущего существованию музыки в обществе, продиктован, прежде всего, актуальной задачей научиться управлять реальными потребностями самоутверждения творческого начала в человеке посредством его идентификации с другими культурными явлениями, протекающими в социуме [1, с. 106, 117].

Китай, как богатейшая культурными традициями и инструментальным наследием страна: ««Инструментальная музыка Китая имеет древнюю историю. Впервые о сочинении и исполнении мелодий на инструментах упоминается ещё в IV тысячелетии до нашей эры, когда появились традиционные ритуальные оркестры, в которых использовались различные колокола и барабаны; практика исполнения легенд и сказаний под аккомпанемент струнных инструментов.

Музыканты пользовались особым уважением при дворе императора. С древних времён и до наших дней это искусство почитается в Китае как источник гармонии души человека с природой…Расцвет традиционной инструментальной китайской музыки приходится на время правления династий Суй и Тан. К придворным императорским оркестрам добавляются камерные ансамбли из музыкантов — представителей более низших сословий. Музицирование становится всеобщей традицией; получают

распространение разнообразные жанры (военная, театральная, праздничная музыка)» [7, с.596].

В нынешнем столетии в КНР реализуется новая социокультурная программа, где развитие исполнительской традиции на аутентичных инструментах (пипа, гучжен, эрху и др.) в полной мере отвечает современным образовательным тенденциям в профессиональных учебных заведениях. В этой связи Фань Жун отмечает, что «выход таких инструментов, как эрху, пипа, гучжэн или янцинь на “передовые рубежи” национального искусства и за его границей стал ответом на новые веяния времени, в котором стремление к пониманию Востока переместилось в область искусства, прежде всего, музыки» [5, с. 10].

Пипа 琵琶 (китайская лютня) – древнекитайский струнно-щипковый инструмент, истоки которого восходят к династии Хань (II век н.э.). Название инструмента происходит от слов: пи — щипок вперёд, па — щипок назад. Пипа издревле была широко распространена в Китае и пользовалась высокой популярностью среди населения.

Современная пипа имеет длину в 102 см, грушевидный корпус, гриф с ладами (29, либо 31 лад), четыре струны из стали (существует также и менее распространенный – пятиструнный вариант пипы). Пипа настраивается преимущественно по звукам: A-d-e-a, охватывает полный хроматический ряд и четырехоктавный диапазон. Игровое сидячее положение музыканта обеспечивается вертикальным положением инструмента, где основание пипы «лежит» на коленях исполнителя, гриф — на плече.

Основным способом звукоизвлечения служит пиццикато пальцами правой руки по струнам вроде гитарных «переборов»; щипок осуществляется посредством медиаторов, прикреплённым к пальцам. Левая рука соответственно изменяет звуковысотность. Помимо пиццикато техника звукоизвлечения может включать глиссандо, тремоло, гармонические созвучия. К примеру, пальцевая техника правой руки: «тан, тяо, лун» (пиццикато, тремоло); левой: «туй, ла, инь, ру» (различные вибрато, изменение высоты тона, перегибание струн) и др.

Обучение искусству игры на пипе характеризуется бесписьменной традицией и основывалось на устной передаче информации, зачастую именно в рамках «семейного» бытования инструмента. Сегодня обучение на пипе осуществляется на разных уровнях музыкально-образовательной системы КНР, в частности, в условиях высших учебных учреждений: «…методические модели обучения игре на традиционных народных струнно-щипковых инструментах, должны, прежде всего, отвечать требованиям и запросам современного постиндустриального цифрового общества, при обязательном сохранении своей уникальной национальной идентичности.

В то же время методическое сопровождение профессиональной подготовки будущих музыкантов обучающихся основам исполнительского мастерства на струнно-щипковых инструментах семейства цитр должно быть основано на органичном сочетании тщательно апробированных инновационных технологиях, которые зарекомендовали себя как высокоэффективные в России, так и в европейских странах» [6, с. 255].

При этом инструмент достаточно «податлив», для самостоятельного освоения, а методика начального уровня игры на нем доступна широкому кругу музыкантов-любителей [3, с. 8].

Пипа широко распространена как в качестве сольного инструмента, так и в составе оркестров, национальных ансамблей, китайских операх, смешанно-инструментальных коллективах.

Исторически стиль игры на пипе разделялся на северную (регионы Пекина и Чжили) и южную (регионы Шанхая, Уси, провинций Цзянсу и Чжэцзян) традиции. Они отличаются по характеру звукоизвлечения, подаче исполнителем музыкального материала: южной

манере свойственен более лиричный склад, северной – более бравурный. Кроме того, разница заключается и в технике звукоизвлечения, а именно в разной последовательности аппликатуры правой руки при игре переборами (техника южан – Шачу Лун, техника у северян – лунчжи).

К XIX столетию появляются новые пять школ игры на пипе: Уси, Пудун, Пинху, Чунмин, Ван (шанхайская). Они дифференцируются по степени интерпретации аутентичных нотаций: от строгого соблюдения текста первоисточника (оригинального сборника нотаций) до индивидуальной трактовки исполнителем старинной нотации. В школе Пудун, к примеру, мелизматика в старинном тексте допускалась лишь во время выступления, но фиксация ее на письме не допускалась.

Представители более «либеральных» школ, в частности, Пинху относительно свободную интерпретировали старинную нотацию – добавляя, или удаляя музыкальные элементы из традиционной нотации, что, правда, теряло интонационную связь с мелодией-ядром. Приоритет сохранения аутентичной нотации в исполнении на пипе характерный для школы Пудун, был свойственен и Шэнь Чжаочжоу, разработавшему уже в начале XX века книгу нотации школы Чунмин [8, с. 31].

Школа Ван – своего рода синтез стилей Пудун и Пинху. Ван разработал собственный принцип интерпретации старой нотации, который не опирается на ранние музыкальные источники для пипы. У Вана – это полноценные исполнительские композиции с активным использованием мелизматики, проходящих и вспомогательных звуков, форшлагов, сложных ритмов. Исполнительские версии Вана по сей день включены в современный репертуар пипы.

В то же время сегодня мало кто непосредственно следует игре по старинным нотациям для пипы. «Эпоха» строгого соблюдения секретов каждой школы устарела, когда стали доступны широкому кругу музыкантов публикация нотаций, новые композиции для пипы, аудио- и видеозаписи. В последнее время многие молодые исполнители на пипе и вовсе не относят себя к конкретной школе.

Однако традиция в обучении игре на пипе отнюдь не исчерпала себя, поскольку форма обучения учитель-ученик, наличие системы старинных нотаций, варианты интерпретаций и расшифровка аутентичных техник исполнения на пипе являются основополагающими принципами методики освоения инструмента, которые и поддерживают традицию. Поэтому школа игры на пипе в XXI веке продолжает развиваться в разных музыкально-образовательных звеньях КНР, в частности, в недрах двух значимых консерваторий Китая: Центральной консерватории в Пекине и Шанхайской консерватории.

Внушительное количество педагогов по классу пипы в первой из них: девять преподавателей, включая Чжана Цяна, Чжао Цзе, Лана Вэйвэй, Тана Сяофэна, а также Чжана Хунъянь (современной исполнительницы на пипе, педагога, профессора, декана факультета традиционных инструментов и Центра защиты и исследования культурного наследия Центральной консерватории).

Обучение игре на пипе безусловно является частью культурно-исторического наследия Китая. Постигая специфику искусства музыкально-художественного выражения на этом древнем инструменте обучающиеся не только открывают для себя новые эстетические горизонты, но и включаются в систему изучения национальных традиций, китайской историй, которые составляют основу каждой музыкальной композиции для пипы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ануфриева, Н. И. Народная музыкальная традиция в контексте философии культуры: моногр. / Н. И. Ануфриева.– М.: РГСУ, 2011.– 403 с.

2. Лесовиченко А.М. Музыкальный инструмент как фактор национальной идентификации // Материалы научно-практической конференции III Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии», 16-21 сентября 2008 года. – Улан-Уде, 2008. – С. 36-39.
3. Лю Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая. – Автореф…дисс. канд. пед. наук. –СПб, 2012. – 17 с.
4. Усков А. С. Традиционные музыкальные инструменты в историко-культурном и символическом контекстах (на примере русских гуслей). – Автореф… канд. дисс. культурологии. – Москва, 2010. – 27 с.
5. Фань Жун Традиционные струнные инструменты Китая в музыкальной культуре XX– XXI столетий. – Автореф… дисс… на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2024. – 22 с.
6. Чень Тин Специфика обучения студентов вуза игре на струнно-щипковых инструментах семейства цитр// Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2024. – № 3. – С. 250-256.
7. Чень Тин Щипковые народные инструменты как феномен народной музыкально-инструментальной традиции Китая// Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2024. – № 9. – С. 595-600.
8. Esther E-Shiun Lin. Pipa pai: concept, history and analysis of style / A Thesis … for the degree of the master of arts. University of British Columbia, 1992. – 161 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. Lesovichenko A.M. Muzykal'nyj instrument kak faktor nacional'noj identifikacii // Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii III Mezhdunarodnogo festivalja tradicionnoj muzyki «Zvuki Evrazii», 16-21 sentjabrja 2008 goda. – Ulan-Ude, 2008. – Pp. 36-39.
3. Lju Gje. Tradicionnye instrumenty v obshhem muzykal'nom vospitanii sovremennogo Kitaja. – Avtoref…diss. kand. ped. nauk. –SPb, 2012. – 17 p.
4. Uskov A. S. Tradicionnye muzykal'nye instrumenty v istoriko-kul'turnom i simvolicheskom kontekstah (na primere russkih guslej). – Avtoref… kand. diss. kul'turologii. – Moskva, 2010. – 27 p.
5. Fan' Zhun Tradicionnye strunnye instrumenty Kitaja v muzykal'noj kul'ture XX– XXI stoletij. – Avtoref… diss… na soisk. uch. step. kand. iskusstvovedenija. – Novosibirsk, 2024. – 22 p.
6. Chen' Tin Specifika obuchenija studentov vuza igre na strunno-shhipkovyh instrumentah semejstva citr// Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2024. – № 3. – Pp. 250-256.
7. Chen' Tin Shhipkovye narodnye instrumenty kak fenomen narodnoj muzykal'no-instrumental'noj tradicii Kitaja// Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve. – 2024. – № 9. – Pp. 595-600.
8. Esther E-Shiun Lin. Pipa pai: concept, history and analysis of style / A Thesis … for the degree of the master of arts. University of British Columbia, 1992. – 161 p.

Юй Тяньтянь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 875026486@qq.com

Yu Tiantian
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ХЭВИ-МЕТАЛ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «ДИНАСТИЯ ТАН» СКВОЗЬ ПРИЗМУ КИТАИЗАЦИИ РОК-МУЗЫКИ

Аннотация. Статья посвящена анализу известного направления рок-музыки, представленного в творчестве известной китайской группы «Династия Тан». Путь хеви-метал, весьма экстремального направления, к сердцам китайских слушателей был тернистым. Сам эпатирующий образ рокера ассоциировался у людей с выражением «звериного» начала в человеке. Но если для американской публики дикие эмоции хеви-метал были созвучны современным реалиям с их скоростными темпами жизни и стремлением к раскрепощению через крик и движение, то китайская аудитории с давних пор воспринимала художественную культуру сквозь эстетическую призму и больше ценила элегантность и сдержанность в выражении эмоций. Длительное время не только государство, но и старшее поколение запрещало молодежи как слушать, так и исполнять подобные композиции. Однако, творчество группы «Династия Тан» завоёвывают внимание и интерес разных возрастных категорий.

Ключевые слова: китайская рок-музыка, хэви-метал, «Династия Тан», Кайзер Го, Дин У.

HEAVY METAL IN THE WORK OF THE TANG DYNASTY BAND THROUGH THE PRISM OF SINICIZATION OF ROCK MUSIC

Annotation. The article is devoted to the analysis of the famous rock music trend represented in the works of the famous Chinese band "Tang Dynasty". The path of heavy metal, a very extreme genre, to the hearts of Chinese listeners was thorny. People associated the shocking image of the rocker with the expression of the "bestial" nature in man. But if for the American public, the wild emotions of heavy metal were in tune with modern realities with their fast pace of life and desire for liberation through shouting and movement, then the Chinese audience has long perceived artistic culture through an aesthetic prism and appreciated elegance and restraint in expressing emotions more. For a long time, not only the state, but also the older generation forbade young people to listen to or perform such compositions. However, the work of the Tang Dynasty group is gaining the attention and interest of different age categories.

Keywords: Chinese rock music, heavy metal, "Tang Dynasty", Kaiser Guo, Ding Wu.

Первая рок-группа, освоившая направление хэви-метал в Китае, появилась в 1988 году. Она была создана американцем китайского происхождения Кайзером Го (гитара) и назвалась «Династия Тан». В ее состав вошли также Дин У (вокал, гитара), Чжан Цзюй (бас-гитара) и соотечественник Кайзера Го – Эндрю Сабо. В 1989 году к коллективу присоединились гитарист Лю Ицзюнь и барабанщик Чжао Нянь, сформировав тот легендарный состав группы, который стал для нее эталонным. Получив богатый опыт выступления в Европе и США, «Династия Тан» выпускает свой дебютный альбом с

одноименным названием в 1992 году. Именно эту дату исследователи считают временем рождения на материковой части Китая музыки хэви-метал.

Если на Западе рок-музыканты появились, чтобы выражать протест, то культурная, художественная и политическая среда материкового Китая воспринималась как относительно гармоничная и точно не предполагала ярко выраженного бунтарства. В этой связи музыкантам сложно было привлечь внимание публики даже своими текстами. Наконец, грубые, рычащие звучности сложно было вписать в привычную культуру досуга, на что справедливо указывает в своем интервью основатель группы: «по сей день я думаю, что большинство китайцев просто не готовы принять рок, который противоречит их ожиданиям. Люди не хотят слушать музыку, чтобы испытывать агрессию или другие эмоции, им нужно только расслабление, а значит, относительно простые мелодии и медленные ритмы. Им нравится простота, пентатоника, у которой есть свои ограничения. Я не против. Я понимаю, что рок всегда будет на периферии, и что самое большое препятствие для его развития заключается в том, что людям он просто не нравится. Это нормально, поскольку все же есть те, кто увлечен роком, и я не ставлю перед собой задачи изменить мир» [1].

Неудивительно поэтому, что проблема «китаизации» рок-музыки в данном направлении была насущной. Ее увлеченным адептам просто необходимо было найти точки пересечения двух столь различных культурных пространств. Одной из таких точек стало само название группы, которое отсылает к истории страны. Эпоха династии Тан (618-907) была связана с расцветом культуры, экономики, торговли, науки, техники и искусства. В те времена Китай был самым могущественным экспортером культуры в мире. Идея противопоставить этот расцвет сложному положению современного Китая, совсем недавно пережившего японскую агрессию, гражданскую войну и культурную революцию, могла прийти в голову только иностранцу. Действительною, имя группы было придумано американцем Кайзером Го, который приехал в страну в образовательных целях и изучал культуру эпохи Тан [2]. Заложенный в названии огромный контраст между прошлым и будущим, как идеалом и реальностью, потенциально был способен вдохновить молодое поколение на новые свершения, дать ему надежду на выход страны из сложных исторических обстоятельств.

Особую трудность составляла на начальном этапе необходимость технического оснащения группы. Если в Европе и Америке бурный технический прогресс и необходимость озвучивать огромные стадионы естественным путем привели к появлению систем электроусиления, то в Китае ситуация обстояла иначе. Население бедствовало, а большой технологический прорыв произойдет гораздо позже. Пытаясь трансплантировать на новую почву самое «тяжелое» направление рок-музыки, сама суть которого заключалась в разнообразных экспериментах со звуком электрогитар, музыканты столкнулись с почти непреодолимыми затруднениями. Денег на покупку оборудования не было, а имеющиеся в наличии инструменты оставляли желать лучшего.

Переломным моментом стало приглашение рокеров на известную киностудию для участия в съемках фильма, отражающего жизнь современной молодежи. Несмотря на то, что сценарий оказался чрезвычайно скучным, они согласились только для того, чтобы приобрести необходимые инструменты, закупку которых взяла на себя команда проекта. Так у группы появились собственные инструменты и место для репетиций. Исполняя кавер-версии западных хитов и создавая свои композиции в стиле европейских и американских кумиров, они получили некоторую известность в рок-кругах Пекина.

Так же, как и для многих других групп, стартовой площадкой для взлета творческой карьеры «Династии Тан» стал большой концерт, собравший наиболее яркие коллективы этого времени («Дыхание», «Государство», «1989», «ADO», «Кобра») на Столичном

стадионе в Пекине. Само приглашение для участия в этом знаковом мероприятии свидетельствовало о наличии определенных достижений: многие коллективы, в репертуаре которых были лишь кавер-версии чужих хитов и отсутствовали собственные оригинальные композиции, не прошли предварительный отбор. «Династия Тан» собрала больше всех поклонников и утвердилась в звании ведущей группы материкового Китая в стиле хэви-метал. Сам факт присутствия на концерте 18000 слушателей (а именно такова вместительность стадиона) говорит о беспрецедентном интересе публики к тяжелому року [1].

Следующим шагом стало заключение контракта со звукозаписывающей компанией «Rolling Stone» в 1990 году. Новый альбом «Мечта вернуться во времена Династии Тан» (октябрь 1992 года) стал серьезным достижением. Он быстро распространился по всему материковому Китаю, Гонконгу и Тайваню и стал одной из самых продаваемых рок-записей этого периода [1]. Успех подкрепили гастрольные выступления в Берлине в рамках «Китайского культурного фестиваля», а также номинация заглавного трека альбома на позицию лучшего в Азии в рейтинге MTV.

Название группы обозначило вектор китаизации рок-музыки [3]. Прежде всего, обращают на себя внимание тексты. Группа была основана музыкантом, который специально изучал культуру древнего Китая. Солист группы Дин Ву, автор многих текстов, также обладал хорошей эрудицией в области классической китайской поэзии. Наиболее показательным в этом плане является заглавный трек альбома под названием «Мечта вернуться во времена династии Тан»:

«Хризантемы, древние мечи и вино, пропитанное кофе,
В сутолоке павильонов иноземные расы
поклоняются древним в Храме Солнца…
Снег не может отражать горы и реки,
Луна не может исполнить древние мечты,
Судьба запечатлена в отпечатках ладоней.
Сегодня ночью оставайся без сна,
Следуй за судьбой, войди в мифы и мечты, вернись в династию Тан.
Луна сегодня вечером отражается в чашке,
Мужчины занимаются сельским хозяйством,
и женщины, плетущие Шелковый путь, заняты,
Луна сегодня вечером отражается в чашке…
Выдающиеся люди, выдающиеся духи,
Яркая лунная бумага ароматна,
А чернила превращаются в стихи, наполненные реками…»

Уже в первой строке перечислены символы, отсылающие к традиционным китайским мотивам. Этот специфический колорит подчеркивают китайские народные инструменты во вступлении к песне, создавая туманный, неустойчивый звуковой эффект. Ему противопоставлена стилистика хэви-метал, которая контрастна как колориту вступления, так и поэтическим метафорам текста, что воплощает энергетически мощную направленность патриотического устремления к прошлому как времени расцвета древней цивилизации.

Экспрессивный призыв солиста: «Солнце, где ты?», по свидетельству современников, вызывал слезы на глазах многочисленных слушателей во время выступлений группы, как будто люди действительно жили в темноте и жаждали света и тепла, принесенных солнцем [4]. Созданный по мотивам трека видеоклип дополняет исторические коннотации современными. Видеоряд демонстрирует, что призыв к Солнцу

здесь подобен и призыву к лидеру китайского государства: кадры запечатлели в том числе и детей из бедных районов, идущих в школу.

В текстах песен из других альбомов группы («Романс», «Запечатление дзенской жертвы», «Лунный сон») воплощены образы, отсылающие к древнекитайской поэзии. В них колорит национальной культуры воплощен наиболее явно.

В целом, корпус текстов песен «Династии Тан» представляет собой симбиоз культурно-исторических, социальных и философских мотивов. С психологической точки зрения, в них отражается духовное состояние современников, неудовлетворенных настоящим положением дел, испытывающих ностальгию по прошлому могуществу страны. Музыканты призывают молодежь быть сильной и верить в завтрашний день.

В отличие от многих пессимистичных и депрессивных западных рок-композиций, направленных против войны, против религии, против политики, против власти, большинство текстов «Династии Тан» выражают поддержку молодых людей, настраивают их на то, чтобы даже пребывая «на дне», они не сдавались, мужественно преодолевая все неудачи.

Часто звучат мотивы социальной критики (например, в композиции «Последний глоток мечты»), направленной на коррупцию, авторитаризм и все уродливые социальные явления в Китае конца XX века. В то же время, в текстах появляются и философские мотивы (песни «Побег», «Время», «Незнакомец»), напоминающие об идеях даосизма: «Время оставило красоту и хаос», «То, что мы меняемся – это и есть подарок», «Дождаться ветра и взлететь» и т.п. Если западный хэви-метал часто выступает против религии, против Бога, то в Китае, где с давних пор гармонично сосуществуют разные религии, эта тема трактована совершенно иначе.

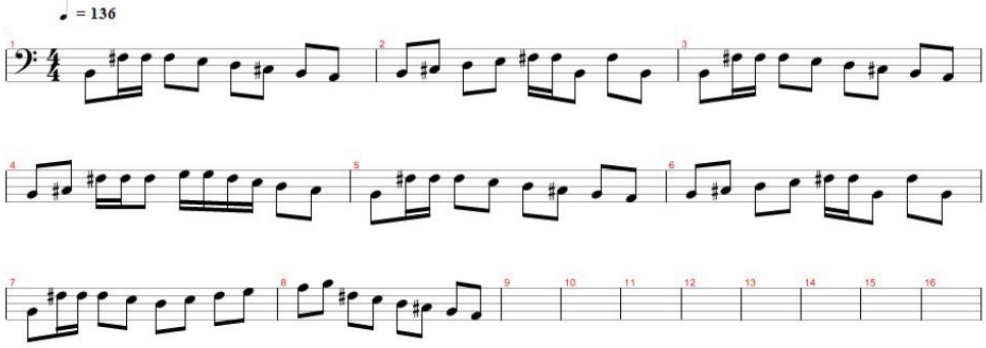
С древних времен китайская культура культивировала идеи «послушания», «умеренности» и «сохранения мира», поэтому несмотря на отдельные мотивы социальной критики, в целом, китайский рок более миролюбив в трактовке политической ситуации. Концептуально работы группы «Династия Тан» сосредоточены, таким образом, в духовном и философском поле: постижение смысла человеческого существования, воспоминание о процветании прошлого, неудовлетворенность реальностью и надежда на будущее, а также ярко выраженный патриотический настрой. Кроме того, «Династия Тан» обращается к характерной для музыки хэви-метал мифологической памяти традиционного общества. Героизируя и идеализируя прошлое, они, с одной стороны, стремятся придать ему новую актуальность, а с другой стороны, воспринимают его как источник яркой образности.

Национальный колорит нашел свое выражение и в музыкальных компонентах рок-композиций, в стилистике которых органично сочетаются элементы западной рок-музыки и узнаваемые феномены китайской культуры [5].

Одна из ключевых универсальных характеристик музыки металла – специфический саунд. Выше уже говорилось о быстрых темпах, жестком звучании, благодаря наличию двух солирующих гитар с применением соответствующими эффектов, а также обилию ударных. «Династия Тан» уделяет особое внимание гитарным соло, которых, как правило, достаточно много.

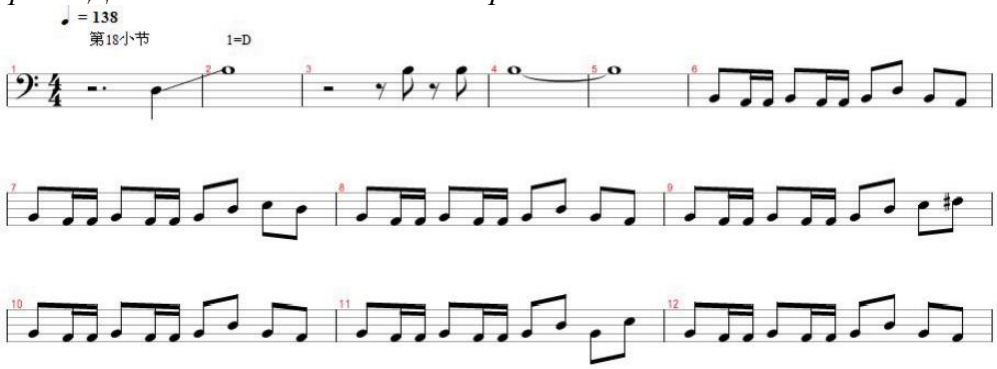
Мелодии бас-гитары при этом тоже достаточно развиты, более того, ей часто поручается исполнение прелюдий и интерлюдий.

Пример 1. «Династия Тан» «Парящая птица» (прелюдия)



Еще одним примером является прелюдия в песне «Романтика речи», ее остинатная мелодика подвергается вариантному развитию.

Пример 2. «Династия Тан» «Романтика речи»



При этом национальный колорит возникает благодаря обращению к таким народным инструментам, как суона, барабан, флейта, муюй (барабан в виде рыбы, который применяют буддийские монахи), гуцинь, колокол и т. д. В одном из своих интервью гитарист Лю Ицзюнь так прокомментировал это обстоятельство: «Уникальная музыка Китая — это то, что глубоко укоренилось в наших умах, а народную музыку многие слушают с детства. Современные рок-группы часто прибегают сегодня к народным инструментам, мы тоже движемся в этом направлении. Дин Ву впервые попытался сыграть на электрическом гуцине с помощью специального медиатора от гавайской гитары, поскольку для него это стало способом отразить колорит прошлого: если сейчас повсюду звучит гитара, то раньше это был гуцинь» [5].

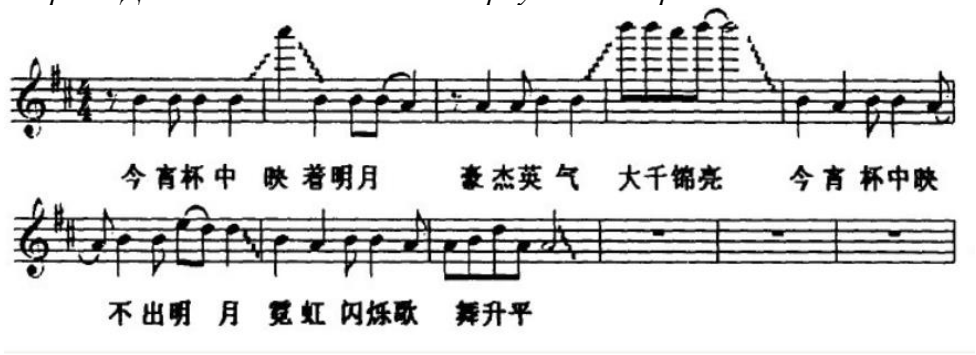
Специфику саунда группы определяет не столько сам набор инструментов, сколько их разнообразные комбинации, в том числе наложение звуков природы. Так, во вступлении к треку «Мечта вернуться во времена династии Тан» используются банджо, колокольчики, китайские колольчики для создания «музыки ветра» и ряд небольших ударных инструментов (например, муюй). В процессе обработки звука во время студийной записи были добавлены специальные психоделические эффекты, погружающие слушателя в царство грез [6]. Музыканты пытаются воссоздать в их воображении образ китайского императора Сюань-цзун, который восседает на «троне дракона» и наслаждается легкой песней и танцем дворцовых служанок.

Тембровая драматургия вступления разворачивается от легкого звучания акустических национальных инструментов к резкому переходу к мощному гимническому соло электрогитары. Вступление и эпилог композиции «Парящая птица» содержат звуки моря и крики чаек, и вновь сильным контрастом становится появление резкого басового соло и солирующей электрогитары. Подобные контрасты не только работают на создание

национального колорита, но и воплощают основную концепцию альбома – противопоставление прошлого и будущего, мечты и реальности.

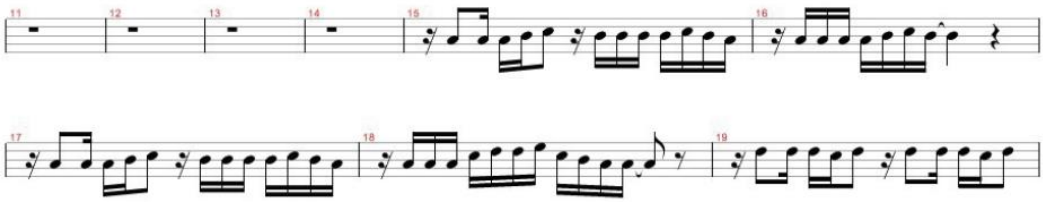
Особого внимания заслуживает вокальная партия. С точки зрения соотношения слова и музыки, выразительная напевная линия чередуется с декламационными фрагментами, исполняемыми иногда портаменто, иногда в типичной для рок-музыки манере скриминга или гроулинга. Однако возникают и своеобразные речевые вставки (речь нараспев) с использованием скачков на интервал больше октавы и с применением техники фальцетного пения, что воссоздает специфику Пекинской оперы. Этот стиль пения, таким образом, представляет собой сплав рок-пения и китайского оперного пения, что делает его уникальным в контексте творчества рок-музыкантов материкового Китая [7].

Пример 3. «Династия Тан» «Мечта вернуться во времена династии Тан»



В лирических рок-балладах вокалист создает простую, но пластичную за счет богатого ритма мелодию, которую он поет чистым, темброво богатым, насыщенным обертонами голосом в характерной для народного пения свободной импровизационной манере.

Пример 4. «Династия Тан» «Солнце»



Инструментальная и вокальная партии тесно спаяны друг с другом, иногда аккомпанемент и вокал образуют своеобразный диалог, напоминая об американской кантри-рок-группе The Eagles. Музыкальные треки очень условно определяются понятием песня, скорее, это вокально-инструментальные композиции. Соло электрогитары в эпилоге вступительной интерлюдии длиннее и почти так же важно, как и вокальное пение.

С музыкальной точки зрения, творчество группы «Династия Тан» интересно уходом от примитивности звуковых структур, основанных на стандартных аккордовых последовательностях типа I-VII$_н$-IV-I (как в блюзе) или I-IV-I-V-I (как в поп-роке) и традиционных для рок-н-ролла и блюза формообразующих принципов: AABA или ABABB, хотя подобные примеры у них тоже встречаются.

В прелюдии к песне «Лунный сон» появляется, например, следующий красочный гармонический ряд: обращение тонического нонаккорда cis-moll, мажорная субдоминанта и III$^5{}_3$. Мажоро-минорные сдвиги, а также широкое использование побочных ступеней лада

характерно для многих композиций группы, что создает определенную свежесть звучания в контексте рок-музыки.

Пример 5. «Династия Тан» «Лунный сон»

Большинство песен группы «Династия Тан» относительно продолжительные и сложные с точки зрения формы. Так, песня «Девять ударов» имеет следующую структуру: прелюдия – A – B – проигрыш – C – проигрыш – D – проигрыш – A_1 – B – Проигрыш – C_1 – постлюдия. При этом характерно, что развитие внутри каждого раздела довольно гибкое за счет постоянной смены метра. Так, например, в прелюдии мотивы комбинируются следующим образом: 8 тактов ($^6/_4$) + 6 тактов ($^7/_4$) + 2 такта ($^4/_4$) + 2 такта ($^4/_4$).

После выхода первого альбома группа интенсивно развивалась, однако ее путь складывался достаточно драматично. Наиболее травмирующим событием стала гибель басиста Чжан Цзюя в автокатастрофе 11 мая 1995 года. Это на долгое время погрузило музыкантов в творческую депрессию. В 1997 году в память об ушедшем друге был выпущен сборник «До свидания, Чжан Цзюй». Затем коллектив покидает Лю Ицзюнь, а в его состав входят бывшие басисты группы «Дыхание» Гу Чжун и Го Игуан. Новый состав подготовил следующий альбом «Эпический» (1999), после чего в очередной раз обновился. Лишь к 2002 году ротацию музыкантов удалось стабилизировать, что позволило группе выступать в течение 6 лет, готовясь к выпуску нового альбома «Романтический рыцарь» (2008). Эволюция группы свидетельствует о постепенном переходе от хэви-металл к поп-металлу или софт-року. По сравнению с первым альбомом музыке последующих не хватает энтузиазма, страсти и фантазии. Очевидно, что музыканты в большей степени ориентируются на коммерческие цели, учитывая запросы современного потребительского рынка.

Несмотря на то, что сегодня культура Китая развивается в тесной связи с процессами коммерциализации, можно утверждать, что данное направление не исчерпало своего потенциала, обусловленного развитием национального колорита, о чем свидетельствуют такие коллективы, как «Кавалерия Тенггеров» (опирающийся на монгольскую народную музыку), «Черный цилинь» (использующий китайские традиционные инструменты) и другие.

Подводя итоги, заострим внимание на национальных компонентах китайского рока, представленного во всех его стилевых разновидностях. Приведенные наблюдения наводят на мысль о вездесущном действии западно-китайских параллелей, под знаменем которых проходит развитие художественной культуры Китая в XX столетии. Диалог национального и инокультурного, «своего» и «чужого», оказался существенным и для такого, казалось бы, универсального явления, как рок-музыка. На ее территории этот диалог проходит особым путем: от полного копирования «чужого» до полного его растворения в собственном стиле с узнаваемым национальным колоритом, который воспроизводится не при помощи комбинаторики народных элементов, но как некая целостная данность.

Помимо идеи воплощения национальной идентичности здесь просматривается своего рода ностальгия по уходящей традиционной культуре древнейшей страны мира, ее постепенное растворение в процессах модернизации и урбанизации.

Творчество группы «Династия Тан», великолепные тексты которой выдержаны в стиле древней китайской поэзии, погружают слушателей в глубины национальной культуры и истории.

Рок-музыка, тесно связанная с молодёжной культурой и возникшая как способ социального самовыражения, протеста и пересмотра ценностей, в условиях периода реформ в Китае обрела значительное социальное влияние и нашла свой путь развития в популярной музыкальной культуре страны. На определенном историческом фоне китайский рок 1980-х годов отразил недуги поколения, его бунтарство и связь с традициями, став рок музыкой с «китайским характером».

ЛИТЕРАТУРА

1. Го Фа Цай. Кандалы и бег: 1980–2005 гг. Независимое культурное и экологическое наблюдение за китайским рок-н-роллом. Хубэй: Народное издательство Хубэй, 2006. 93 с.
2. Ван, Юйхэ. История китайской музыки в новую и новейшую эпоху / Юйхэ Ван. – Пекин: Изд-во Народной музыки, 2009. – 372 с.
3. Ли, Дуоцзяо. Влияние европейской и американской поп-музыки в Китае / Дуоцзяо Ли // Радиовещание и электричество. – 2004. –№11. – С.51–53.
4. Чжао Цзяньвэй, Цуй Цзянь. Кричать в пустоту: Китайская рок-памятка. Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 1992. – 27 с.
5. Юань, Дин. Китайские элементы в рок-музыке на примере отечественных групп в 80-х и 90-х годах прошлого века / Дин Юань // Северная музыка. Чанчунь, 2016. – С. 77-82.
6. Жэнь, Дамин. Акустика поп-музыки и джаза / Дамин Жэнь. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1997. – 273 с.
7. Лян Цзянь. Исследование линейного мышления в китайском рок-н-ролле. Хэйлунцзян: Северная музыка, 2018. – 117 с.

REFERENCES

1. Go Fa Caj. Kandaly i beg: 1980–2005 gg. Nezavisimoe kul'turnoe i ekologicheskoe nablyudenie za kitajskim rok-n-rollom. Hubej: Narodnoe izdatel'stvo Hubej, 2006. 93 p.
2. Van, Yujhe. Istoriya kitajskoj muzyki v novuyu i novejshuyu epohu / Yujhe Van. – Pekin: Izd-vo Narodnoj muzyki, 2009. – 372 p.
3. Li, Duoczyao. Vliyanie evropejskoj i amerikanskoj pop-muzyki v Kitae / Duoczyao Li // Radioveshchanie i elektrichestvo. – 2004. –№11. – Pp.51–53.
4. Chzhao Czyan'vej, Cuj Czyan'. Krichat' v pustotu: Kitajskaya rok-pamyatka. Pekin: Izd-vo Pekinskogo pedagogicheskogo universiteta, 1992. – 27 p.
5. Yuan', Din. Kitajskie elementy v rok-muzyke na primere otechestvennyh grupp v 80-h i 90-h godah proshlogo veka / Din Yuan' // Severnaya muzyka. Chanchun', 2016. – Pp. 77-82.
6. Zhen', Damin. Akustika pop-muzyki i dzhaza / Damin Zhen'. – Pekin : Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1997. – 273 p.
7. Lyan Czyan'. Issledovanie linejnogo myshleniya v kitajskom rok-n-rolle. Hejlunczyan: Severnaya muzyka, 2018. – 117 p.

Та Куанг Ву
аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: taquangvu2007@gmail.com

Ta Quang Vu
Postgraduate student
Department of History and Theory of Performing Arts
Moscow State Tchaikovsky Conservatory

РОЛЬ СОЮЗА МУЗЫКАНТОВ ВЬЕТНАМА В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В статье рассматривается деятельность Союза музыкантов Вьетнама в контексте развития национальной музыкальной культуры во второй половине XX века. Актуальность исследования обусловлена важностью изучения институциональной поддержки музыкального искусства в стране, имеющей тесные культурные связи с Россией. Основная цель статьи – выявить влияние Союза музыкантов Вьетнама на профессиональное музыкальное сообщество, систему музыкального образования и сохранение народной музыки. В работе анализируются исторические предпосылки создания Союза, его роль в популяризации национального музыкального наследия и международном сотрудничестве, в том числе с Советским Союзом и Россией. Используются сравнительный метод и историко-культурный анализ. В заключении делается вывод о значении Союза музыкантов Вьетнама как ключевого института, способствующего сохранению и развитию национальной музыкальной традиции, а также о его схожести с Союзом композиторов России в вопросах государственной поддержки, об актуальности изучения его деятельности для развития музыкального искусства и культуры.

Ключевые слова: Союз музыкантов Вьетнама, музыкальная культура, народная музыка, музыкальное образование, международное сотрудничество, Союз композиторов России.

THE ROLE OF THE VIETNAM MUSICIANS' ASSOCIATION IN THE NATIONAL MUSICAL CULTURE PRESERVATION AND DEVELOPMENT

Abstract. The article examines the activities of the Vietnam Musicians' Association in the context of the development of national musical culture in the second half of the 20th century. The relevance of the study is determined by the importance of analyzing institutional support for musical arts in countriy with close cultural ties to Russia. The main objective is to identify the impact of the Vietnam Musicians' Association on the professional musical community, the system of music education, and the preservation of folk music. The study explores the historical prerequisites for the creation of the Association, its role in promoting national musical heritage, and its international cooperation, particularly with the Soviet Union and Russia. A comparative method and historical-cultural analysis are applied. The conclusion highlights the significance of the Vietnam Musicians Association as a key institution contributing to the preservation and development of national musical traditions, as well as its similarities with the Union of Composers of Russia in terms of state support, on the relevance of studying his work for the development of musical art and culture.

Keywords: Vietnam Musicians' Association, musical culture, folk music, music education, international cooperation, Union of Composers of Russia.

Актуальность настоящей статьи обусловлена недавними российско-вьетнамскими культурными мероприятиями: государственным визитом президента Российской Федерации В.В. Путина во Вьетнам 20 июня 2024 года, в ходе которого были проведены переговоры с высшим руководством Вьетнама, направленные на расширение сотрудничества между странами; совместными концертами, посвящёнными укреплению культурных связей между двумя государствами в рамках Дней вьетнамской культуры в Российской Федерации 1-7 июля 2024 года. Эти события подчёркивают важность изучения институциональной поддержки музыкального искусства во Вьетнаме и России, что и является предметом данного исследования. Вьетнамская академическая музыкальная традиция, формирование которой происходило под влиянием российской и советской композиторской школы, до сих пор остаётся малоизученной в российском научном пространстве, хотя многолетние связи между сообществами музыкантов Вьетнама и России позволяют рассматривать данную тему в контексте международного сотрудничества и влияния российской музыкальной культуры на формирование профессионального искусства в странах Азии.

Одним из ключевых институтов, повлиявших на развитие профессиональной музыки во Вьетнаме, является Союз музыкантов Вьетнама, поэтому обзор его деятельности позволит глубже понять процессы становления вьетнамской музыкальной культуры и международных связей в сфере музыкального искусства. Опыт Союза музыкантов Вьетнама представляет интерес для российских музыковедов, поскольку демонстрирует, как интеграция академической музыки и национальных традиций может способствовать развитию музыкальной культуры.

В русскоязычном музыкознании прямых исследований, посвящённых Союзу музыкантов Вьетнама, очень мало: имеются статьи вьетнамских музыковедов о некоторых членах Союза музыкантов Вьетнама. Например, статьи Чан Вионг Тхань о творчестве вьетнамских композиторов Союза – До Хонг Куана[1] и Нгуен Ван Нама[2], в которых подчёркивается большая роль этих выдающихся вьетнамских музыкантов в развитии музыкальной культуры Вьетнама. Это позволяет получить некоторое представление о самом Союзе, а также говорить о значимости Союза музыкантов Вьетнама для развития будущих поколений страны.

Важными источниками информации о Союзе музыкантов Вьетнама являются книги на вьетнамском языке, посвящённые истории развития объединения, ещё не известные русскому музыкознанию:

1. «Гордость за полвека Союза музыкантов Вьетнама»[3], выпущенная в честь 50-летия Союза (1957–2007), представляющая собой сборник из 128 статей, благодаря которым можно найти интересную, ранее не опубликованную в сети интернет информацию об истории его деятельности и отдельных музыкантах в контексте политико-общественно-культурной атмосферы страны.

[1] Чан Вионг Тхань. Рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана: диалог с европейской традицией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 [48] 2018. – С. 62-70.

[2] Чан Вионг Тхань. Вьетнамский композитор Нгуен Ван Нам и его симфония «Родина-Мать»: диалог с европейской традицией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 [51] 2019. – С. 88-94.

[3] Tự hào nửa thế kỷ Hội Nhạc sĩ Việt Nam / [Ban Biên Tập: Đỗ Hồng Quân, Cát Vận, vv]. – Hà Nội: Hội Nhạc sĩ Việt Nam xuất bản, 2007. – 732 trang. (Гордость за полвека Союза музыкантов Вьетнама / [ред. кол.: До Хонг Куан, Кат Ван, др.]. – Ханой: Издательство Союза музыкантов Вьетнама, 2007. – 732 с. [Вьетнамский язык.])

2. «Союз музыкантов Вьетнама – 60 лет совместно с народом» [4] – альбом, иллюстрирующий жизнь Союза в течение 60 лет его существования. Уникальность книги заключается в ценных информативных фотографиях различных событий, в том числе международного сотрудничества с другими странами, включая Россию.

3. «Музыканты Вьетнама»[5] – энциклопедия, выпущенная в честь 50-летия Союза музыкантов Вьетнама (1957-2007), с краткими биографиями 1264 музыкантов XX века и начала XXI века. Благодаря этой книге можно проследить деятельность выдающихся музыкантов страны, среди которых многие являются членами Союза.

История развития вьетнамской музыкальной культуры тесно связана с периодом второй половины XX века, так как до 1954 года в стране практически не было профессиональной музыкальной деятельности и системы академического музыкального образования. Но после подписания Демократической Республикой Вьетнам[6] Женевского соглашения и завершения девятилетней войны против французских колонизаторов началось развитие музыкальной культуры Вьетнама. На фоне укрепления дипломатических отношений с Советским Союзом происходила активная государственная поддержка всех сфер жизнедеятельности, включая культурную: открыты многие профессиональные музыкальные учреждения и творческие коллективы. «В первые годы существования молодого социалистического государства перед правительством и народом страны стояли сложнейшие задачи, одной из первых среди которых была задача построения культуры нового типа»[7], – так писала ещё в 1987 году вьетнамская пианистка Чан Тху Бак Ха.

Одним из важных событий в музыкальной истории страны явилось основание Союза музыкантов Вьетнама 30 декабря 1957 года в Ханое, ставшее точкой опоры для дальнейшего развития национальной музыкальной культуры. Рассматривая его деятельность в контексте новой общественно-культурной жизни страны середины XX века – начала XXI века, нетрудно заметить влияние Союза композиторов СССР (а позже – России). Оба союза были сформированы при государственной поддержке в рамках общественно-политических реформ, играли ключевую роль в формировании композиторских школ, музыкального образования, развитии и распространении национальной музыки, организации международного сотрудничества. Многие вьетнамские композиторы обучались в таких престижных заведениях, как Московская, Ленинградская (Петербургская) и Киевская консерватории, осваивая традиции русской музыкальной школы, что повлияло на стилистическое многообразие вьетнамской академической музыки, в которой можно обнаружить элементы как народной, так и европейской музыкальных систем. Например, во второй половине XX века вьетнамские композиторы, члены Союза музыкантов Вьетнама Куанг Хай, Хоанг Кыонг, Данг Хыу Фук, До Хонг Куан и многие другие обучались в Московской консерватории и других российских вузах, что позволило им адаптировать советские методики в контексте национального искусства.

Во 2-ой половине XX века вьетнамское государство в рамках культурной глобализации и интеграции очень сильно поддерживало сохранение народной музыки как национальной идентичности страны, поэтому одной из важных задач Союза музыкантов

[4] Hội Nhạc sĩ Việt Nam – 60 năm đồng hành cùng dân tộc / [Ban Biên Tập: Đỗ Hồng Quân, vv.]. – Hà Nội: Hội Nhạc sĩ Việt Nam xuất bản, 2017. – 1339 trang. (Союз музыкантов Вьетнама – 60 лет совместно с народом / [ред. кол.: До Хонг Куан, др]. – Ханой: Издательство Союза музыкантов Вьетнама, 2017. – 1339 с. [Вьетнамский язык.])

[5] Nhạc sĩ Việt Nam / [ban biên tập: Ban chấp hành Hội Nhạc sĩ Việt Nam]. – Hà Nội: Hội Nhạc sĩ Việt Nam xuất bản, 2007. – 220 trang. (Музыканты Вьетнама / [ред. кол.: исполнительный комитет Союза музыкантов Вьетнама]. – Ханой: Издательство Союза музыкантов Вьетнама, 2007. – 220 с. [Вьетнамский язык.])

[6] Демократическая Республика Вьетнам существовала с 1945 года после Декларации независимости Хо Ши Мина вплоть до 1976 года. С 1976 года после принятия новая конституция государство стало называться Социалистической Республикой Вьетнам вплоть до сегодняшних дней.

[7] Чан Тху Бак Ха. Фортепианная культура Вьетнама: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 1987. – 189 с. С. 18.

Вьетнама с момента его основания стало сохранение национального музыкального наследия. Вьетнамская народная музыка представляет собой богатый пласт культуры, включающий разнообразные жанры, формы, стили и традиции, сформировавшиеся на протяжении веков. В связи с этим, в отличие от Союза композиторов СССР, вьетнамская организация объединила не только академических композиторов, но и народных музыкантов, исполнителей, исследователей народной музыки, что сделало её более гибкой и ориентированной на сохранение национального музыкального наследия. Если Союз композиторов России в большей степени сосредоточен на академическом музыкальном искусстве, то вьетнамская организация уделяет особое внимание интеграции народной музыки в профессиональную среду. Это различие обусловлено культурной спецификой Вьетнама, где народные музыкальные формы продолжают играть значительную роль в повседневной жизни общества. В этом смысле изучение опыта Союза музыкантов Вьетнама может быть полезным для российских музыковедов, занимающихся вопросами сохранения и трансформации народных музыкальных традиций.

Взяв на себя миссию по изучению, преподаванию и популяризации народной музыки среди различных поколений музыкантов и слушателей, Союз способствовал систематизации народной музыки по регионам страны. В «Истории музыки Вьетнама»[8] профессора Ле Мань Тхат описывается постепенное появление с X века и последующее развитие в течение многих веков различных народных музыкальных жанров, таких как: пение «Хатса́м» (народные вокальные импровизации под аккомпанемент народных инструментов); пение «Качу́» (женская вокальная декламация стихов под аккомпанемент музыканта-лютниста и барабанщика); «Те́о» – разновидность музыкального театрального пения с танцами на сюжеты простой обыденной жизни, связанная с вьетнамскими народными песнями; «Туо́нг» – жанр фольклорной оперы вьетнамского театра на сюжеты легенд Китая и Вьетнама с дворцовой, церемониальной и храмовой музыкой; «Кайлыо́нг» – более современный жанр фольклорной оперы романтико-трагедийного содержания, в котором сочетаются народные песни южного Вьетнама и театральный стиль жанра Туонг; «Няня́к» – одна из наиболее популярных разновидностей ансамблевой придворной музыки, включающая танцы и исполнение на разных инструментах, звучавшая на праздниках в периоды правления династий Вьетнама. Это не удивительно, учитывая, что вьетнамская национальная музыка – это неотъемлемая часть вьетнамской истории и культуры, а также совокупность накопившегося богатого музыкального наследия всех народов и племён, живших на территории юго-восточной Азии и современного Вьетнама в далёком прошлом. На сегодняшний день вьетнамским государством официально признано 54 народа, живущих во Вьетнаме. Каждый из этих народов обладает собственной уникальной музыкальной культурой.

Так как вьетнамское музыкальное искусство тесно связано и с академической, и с народной музыкой, государство поддерживало всех музыкантов, стремящихся продвигать и распространять богатое музыкальное наследие страны, независимо от их уровня профессиональной подготовки. Именно такую цель поставил перед собой Союз музыкантов Вьетнама, который объединил как профессионалов, так и любителей без профессионального образования, важность которых отмечается вьетнамскими музыковедами, так как именно они зачастую являются носителями народного творчества этнических меньшинств.

Сохранению музыкального наследия этнических меньшинств Союз музыкантов Вьетнама уделяет особое внимание, организуя экспедиции для записывания народных мелодий. Такие статьи из сборника «Гордость за полвека Союза музыкантов Вьетнама», как

[8] Lê Mạnh Thát. Lịch sử âm nhạc Việt Nam. – Nhà xuất bản TP. Hồ Chí Minh, 2001. – 305 trang. (Ле Мань Тхат. История музыки Вьетнама. – Хошимин: Издательство г. Хошимина, 2001. – 305 с. [Вьетнамский язык.])

«Полвека старой народной песни» Нгуен Тхюи Кха, «“Эй, М’Драк!” – уникальная песня Нгуен Кыонга о регионе Тэй Нгуен» Кат Ван, «Музыка регионов Чи, Тьен и Хюэ в период сопротивления французам» Чан Хоан и другие статьи о народной музыке и культуре вьетнамского фольклора позволяют нам говорить не только о большом разнообразии вьетнамского народного творчества, но и о том, с какой ответственностью вьетнамские музыковеды относились к сохранению вьетнамской музыкальной культуры. Данный подход представляется интересным для российской музыковедческой науки, поскольку аналогичные процессы происходили в СССР и происходят в России, где значительное внимание уделялось и уделяется исследованию и обработке фольклора народов страны. В этой связи изучение опыта Союза музыкантов Вьетнама может обогатить представления о методах сохранения музыкального наследия в различных культурных контекстах.

Важнейшим шагом по сохранению традиций стало их интегрирование в систему музыкального образования. В чём это выражается?

Во-первых, введение народной музыки в учебные образовательные программы. В консерваториях и музыкальных училищах стали преподаваться дисциплины, посвящённые вьетнамскому музыкальному наследию, что способствует формированию уважительного отношения к национальной культуре у молодых музыкантов.

Во-вторых, введены уроки, где преподаются народные инструменты, такие как данбау (однострунный музыкальный инструмент), данчань (многострунный цитроподобный инструмент), даннгует (лютня с круглым корпусом) и другие[9]. Это помогает сохранить исполнительские традиции и передать их новым поколениям музыкантов.

В-третьих, использование народных мотивов в композиторском творчестве. Союз активно поддерживал и поддерживает композиторов, стремящихся соединять народные вьетнамские мелодии и инструменты с академическими музыкальными формами. Так, известные вьетнамские композиторы Куанг Хай, Хоанг Кыонг[10], Данг Хыу Фук в своих произведениях используют народные напевы и инструментальные техники, что способствует созданию нового музыкального языка.[11]

В-четвёртых, реализуется идея просветительства. Используя радио и телевидение, активно взаимодействуя с государственными СМИ, Союз популяризует народную музыку, организовывает трансляции концертов народной музыки, записи интервью с музыкантами, лекции и образовательные программы.

Деятельность Союза в области сохранения и популяризации народной музыки оказала значительное влияние на культурное развитие страны. Благодаря его инициативам народная музыка была документирована, исследована и интегрирована в систему музыкального образования, а её активная популяризация через концерты, фестивали и СМИ способствовала укреплению национального самосознания и расширению международного интереса к вьетнамскому музыкальному наследию.

Для российского музыкознания опыт Союза музыкантов Вьетнама представляет особый интерес, поскольку Вьетнам сумел эффективно интегрировать народные традиции

[9] Вьетнамская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1: А–Гонг. М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973. С. 852–859.

[10] Hoàng Cương. Về tư duy âm nhạc Việt Nam qua các tác phẩm của bản thân cho các nhạc khí Tây Phương. Bản tóm tắt tập hợp công trình của Hoàng Cương. — Hà Nội: Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh, 1991. — 34 trang. (Хоанг Кыонг. О вьетнамской музыке через собственные произведения западной инструментальной музыки. Краткое изложение научной работы Хоанг Кыонга. Ханой: Хошиминская консерватория, 1991. 34 с. [Вьетнамский язык.])

[11] Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е. Особенности вьетнамской академической музыки на примере фортепианных пьес для детей и юношества вьетнамского композитора Хоанг Кыонга // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 66–77.

в академическое образование, сохранив при этом их аутентичность. В условиях глобализации этот опыт может быть полезным для изучения процессов взаимодействия фольклора и профессионального искусства в разных странах мира.

Не менее важен вклад Союза музыкантов Вьетнама в создание системы не только народного, но и современного профессионального музыкального образования. Союз музыкантов Вьетнама регулярно отправлял делегации для обмена опытом с советскими коллегами. По образцу советской модели уже в конце 1950-х – начале 1960-х годов были открыты специализированные музыкальные школы, консерватории и музыкальные институты. Среди наиболее значимых учреждений можно выделить:

1) Ханойскую консерваторию (ныне Национальная академия музыки Вьетнама), основанную в 1956 году, ставшую флагманом в подготовке профессиональных музыкантов;

2) Хошиминскую консерваторию, основанную также в 1956 году с целью укрепления музыкального образования на юге страны;

3) Музыкальную академию Хюэ, основанную в 1962 году, которая гордится своим особым интересом к народной (традиционной) музыке Вьетнама, так как Хюэ находится у Центрального нагорья Вьетнама, где исторически проживало большое количество вьетнамских этнических групп со своими уникальными культурами.

Формирование этих учебных заведений было во многом основано на сотрудничестве с СССР: вьетнамские педагоги стажировались в Москве, Ленинграде и Киеве, перенимая методики советской музыкальной школы. Благодаря этому вьетнамская система обучения приобрела академическую структуру, включающую начальное, среднее и высшее музыкальное образование, что соответствовало международным стандартам.

Как было сказано выше, в этот период многие вьетнамские музыканты получили возможность обучаться в СССР, а затем и в России, что сыграло важную роль в формировании профессиональной композиторской школы страны. Выпускники российских вузов в дальнейшем внесли значительный вклад в развитие национального музыкального искусства. Например, Куанг Хай (1935–2013) – вьетнамский музыкант, теоретик, композитор, дирижёр, профессор, народный артист Вьетнама, членом Союза музыкантов Вьетнама, окончив Ленинградскую консерваторию, в 1975 году стал ректором Хошиминской консерватории.

Союз музыкантов Вьетнама сыграл активную роль не только в учреждении музыкальных учебных заведений, но и в формировании учебных программ. В этом процессе можно выделить несколько значимых направлений:

1. Введение европейской музыкальной системы: до середины XX века народная вьетнамская музыка передавалась в основном в устной форме, а система записи отличалась от западной нотации. Внедрение сольфеджио, гармонии, полифонии и анализа музыкальных форм позволило интегрировать вьетнамских музыкантов в мировое профессиональное сообщество.

2. Обучение игре на европейских инструментах: наряду с народными инструментами в консерваториях начали преподавать игру на фортепиано, скрипке, виолончели, духовых инструментах. Многие программы разрабатывались с учётом опыта российских педагогов, о чем сохранились воспоминания вьетнамских выпускников Московской консерватории, а также воспоминания педагога В. Генслера[12].

3. Интеграция народной музыки в академическое образование: Союз музыкантов Вьетнама уделял внимание национальным традициям, заимствуя западноевропейские модели. В учебные программы были включены дисциплины, посвящённые изучению вьетнамского фольклора и народных музыкальных жанров и стилей. Таким образом,

[12] Генслер В. Самые лучшие воспоминания... // Советская музыка. 1982. № 6 (523). С. 119-121.

получая европейское музыкальное образование, вьетнамские музыканты по-прежнему остаются близки к национальной музыке.

Союз музыкантов Вьетнама сотрудничает с ЮНЕСКО в проектах по сохранению нематериального культурного наследия, включая охрану народных музыкальных жанров Вьетнама, таких как пения качу, дон ка тай ты, хо и другие. Для продвижения вьетнамской музыки за пределами страны Союз организовывает и поддерживает участие вьетнамских музыкантов, симфонических оркестров и ансамблей народной музыки в международных конкурсах и гастрольных турах. В книге «Союз музыкантов Вьетнама – 60 лет совместно с народом» упоминаются культурные визиты членов Союза музыкантов Вьетнама в страны Азии и Европы, такие как Китай, Япония, Лаос, Испания, Чехословакия, Узбекистан, Россия и другие. В частности, председатель Союза музыкантов Вьетнама До Хонг Куан (1956–наст.), музыкант, композитор, дирижёр, доктор искусств и актёр, участвовал в Азиатско-Европейском Фестивале музыки в Казани (2013; 2017), Фестивале народной музыки в Токио (2015), мастер-классе по композиции в Московской государственной консерватории (2015). По фотографиям из книги мы видим, что До Хонг Куан неоднократно навещал председателя Союза композиторов России В.И. Казенина, а также композитора Т.Н. Хренникова, имел тёплые многолетние отношения с российскими коллегами.

Союз музыкантов Вьетнама также занимается поддержкой молодых композиторов и исполнителей, организовывая конкурсы, фестивали и концертные программы. Об этом свидетельствует в упомянутой книге «Союз музыкантов Вьетнама – 60 лет совместно с народом» список из более чем 120 вьетнамских артистов, удостоенных государственных наград в области искусства. В этом аспекте его деятельность напоминает работу Союза композиторов СССР (и России), который также активно способствует профессиональному росту музыкантов. Кроме того, Союз музыкантов Вьетнама организовывает фестивали и конкурсы, в которых участвуют музыканты из разных стран, включая Россию (а ранее – СССР). Это позволяет нам рассматривать вьетнамский Союз не только как внутренний институт развития музыкального искусства, но и как важный элемент культурной политики Вьетнама. В XXI веке Союз продолжает организовывать международные фестивали и концерты, приглашая зарубежных исполнителей и композиторов. Согласно фотографиям из книги «Союз музыкантов Вьетнама – 60 лет совместно с народом», во Вьетнам для участия в Азиатско-Европейском Фестивале музыки в Ханое были приглашены выдающиеся музыканты: председатель Союза композиторов Узбекистана Рустам Абдуллаев (Узбекистан) в 2014 году, дирижёр Ричард Тсанг (Гонконг) и Азамат Хасаншин (Россия) в 2016 году, а также другие западноевропейские коллеги.

Контакты с зарубежными педагогами позволили повысить уровень подготовки вьетнамских музыкантов, что привело к росту числа профессиональных исполнителей международного уровня. Одним из видных примеров является пианист Данг Тхай Шон, который, обучаясь в Московской консерватории у В.А. Натансона, стал обладателем первой премии на Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве в 1980 году. В настоящее время Данг Тхай Шон преподаёт в Канаде и в Китае, при этом продолжая давать концерты и мастер-классы у себя на родине и за рубежом.

Анализ деятельности Союза музыкантов Вьетнама демонстрирует его ключевую роль в развитии национальной музыкальной культуры. Объединяя композиторов, исполнителей и исследователей, Союз способствовал формированию профессионального музыкального сообщества, развитию музыкального образования и сохранению народного наследия, сыграл значительную роль в институционализации музыкального искусства страны, создании образовательных программ, поддержке композиторов и исполнителей, а также в международном сотрудничестве. Обмен с зарубежными коллегами позволил не

только сохранить и развить традиции, но и интегрировать вьетнамскую музыку в мировое культурное пространство.

Сравнение Союза музыкантов Вьетнама с Союзом композиторов России позволяет выявить как общие закономерности, так и уникальные черты, присущие культурной политике двух государств. Оба объединения возникли в условиях социалистической модели управления культурой, но эволюция их деятельности шла разными путями, учитывая специфические исторические и социальные контексты. Союз музыкантов Вьетнама интегрировал элементы народной культуры в академическую музыкальную среду, что делает его интересным объектом изучения в контексте современной музыкальной этнографии.

Для российских музыковедов изучение вьетнамского опыта представляется ценным по нескольким причинам. Во-первых, это позволяет углубить понимание механизмов сохранения и адаптации национальной музыки в условиях глобализации. Во-вторых, сравнительное исследование вьетнамской и российской музыкальной систем может способствовать поиску новых путей поддержки и развития национальных музыкальных школ. В-третьих, история Союза музыкантов Вьетнама, его трансформация и взаимодействие с международными партнёрами дают ценный материал для изучения современного культурного обмена.

В настоящее время Союз музыкантов Вьетнама – это общественное, социальное и профессиональное объединение музыкантов, занимающихся композицией, теорией, исполнением и педагогикой на всей территории Вьетнама, а также участвующих в музыкально-культурном обмене с другими международными музыкальными организациями. Современные задачи, стоящие перед Союзом музыкантов Вьетнама, такие как адаптация музыкальной индустрии к современной цифровой эпохе, изменение формата взаимодействия с молодыми музыкантами и расширение международного сотрудничества, могут стать основой для дальнейших исследований. Анализ опыта работы Союза музыкантов Вьетнама может предложить российскому музыкальному сообществу новые подходы к поддержке композиторов, исследованию народной музыки и популяризации академического музыкального искусства в XXI веке.

Объединяя композиторов, исполнителей и исследователей, Союз музыкантов Вьетнама способствует формированию профессионального музыкального сообщества, развитию музыкального образования и сохранению народного наследия. Таким образом, изучение деятельности Союза музыкантов Вьетнама не только проливает свет на развитие музыкальной культуры этой страны, но и даёт полезные ориентиры для развития музыкального искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чан Вионг Тхань. Рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана: диалог с европейской традицией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 62-70.
2. Вионг Тхань. Вьетнамский композитор Нгуен Ван Нам и его симфония «Родина-Мать»: диалог с европейской традицией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1 (51) 2019. – С. 88-94.
3. Гордость за полвека Союза музыкантов Вьетнама / [ред. кол.: До Хонг Куан, Кат Ван, др.]. – Ханой: Издательство Союза музыкантов Вьетнама, 2007. – 732 с.
4. Союз музыкантов Вьетнама – 60 лет совместно с народом / [ред. кол.: До Хонг Куан, др]. – Ханой: Издательство Союза музыкантов Вьетнама, 2017. – 1339 с.
5. Музыканты Вьетнама / [ред. кол.: исполнительный комитет Союза музыкантов Вьетнама]. – Ханой: Издательство Союза музыкантов Вьетнама, 2007. – 220 с.

6. Чан Тху Бак Ха. Фортепианная культура Вьетнама: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 1987. – 189 с.
7. Ле Мань Тхат. История музыки Вьетнама. – Хошимин: Издательство г. Хошимина, 2001. – 305 с.
8. Вьетнамская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 1: А–Гонг. М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973. – С. 852–859.
9. Хоанг Кыонг. О вьетнамской музыке через собственные произведения западной инструментальной музыки. Краткое изложение научной работы Хоанг Кыонга. – Ханой: Хошиминская консерватория, 1991. – 34 с.
10. Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е. Особенности вьетнамской академической музыки на примере фортепианных пьес для детей и юношества вьетнамского композитора Хоанг Кыонга // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2024. – № 4 (75). – С. 66–77.
11. Та Куанг Донг. Фортепианная соната и концерт в творчестве вьетнамских композиторов: к проблеме соотношения национальных черт и европейской традиции : монография / Науч. ред. А.Я. Соколовский. – Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2020. – 220 с.
12. О Союзе музыкантов Вьетнама [Электронный ресурс] // Официальный сайт Союза музыкантов Вьетнама. – ULR: https://hoinhacsi.vn/introduce (Дата обращения: 04.09.2024)
13. Генслер В. Самые лучшие воспоминания... // Советская музыка. – 1982. – № 6 (523). – С. 119-121.

REFERENCES

1. Chan Viong Than'. Rapsodija «V'etnam» Do Hong Kuana: dialog s evropejskoj tradiciej // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2018. – № 2 (48). – Pp. 62-70.
2. Viong Than'. V'etnamskij kompozitor Nguen Van Nam i ego simfonija «Rodina-Mat'»: dialog s evropejskoj tradiciej // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2019. – № 1 (51) 2019. – Pp. 88-94.
3. Gordost' za polveka Sojuza muzykantov V'etnama / [red. kol.: Do Hong Kuan, Kat Van, dr.]. – Hanoj: Izdatel'stvo Sojuza muzykantov V'etnama, 2007. – 732 p.
4. Sojuz muzykantov V'etnama – 60 let sovmestno s narodom / [red. kol.: Do Hong Kuan, dr]. – Hanoj: Izdatel'stvo Sojuza muzykantov V'etnama, 2017. – 1339 p.
5. Muzykanty V'etnama / [red. kol.: ispolnitel'nyj komitet Sojuza muzykantov V'etnama]. – Hanoj: Izdatel'stvo Sojuza muzykantov V'etnama, 2007. – 220 p.
6. Chan Thu Bak Ha. Fortepiannaja kul'tura V'etnama: diss. ... kand. isk.: 17.00.02. – M., 1987. – 189 p.
7. Le Man' That. Istorija muzyki V'etnama. – Hoshimin: Izdatel'stvo g. Hoshimina, 2001. – 305 p.
8. V'etnamskaja muzyka // Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. / gl. red. Ju.V. Keldysh. T. 1: A–Gong. M.: Sov. jenciklopedija, Sov. kompozitor, 1973. – Pp. 852–859.
9. Hoang Kyong. O v'etnamskoj muzyke cherez sobstvennye proizvedenija zapadnoj instrumental'noj muzyki. Kratkoe izlozhenie nauchnoj raboty Hoang Kyonga. – Hanoj: Hoshiminskaja konservatorija, 1991. – 34 p.
10. Ta Kuang Vu, Sluckaja L. E. Osobennosti v'etnamskoj akademicheskoj muzyki na primere fortepiannyh p'es dlja detej i junoshestva v'etnamskogo kompozitora Hoang Kyonga // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2024. – № 4 (75). – Pp. 66–77.

11. Ta Kuang Dong. Fortepiannaja sonata i koncert v tvorchestve v'etnamskih kompozitorov: k probleme sootnoshenija nacional'nyh chert i evropejskoj tradicii : monografija / Nauch. red. A.Ja. Sokolovskij. – Vladivostok: Izd-vo Dal'nevost. federal. un-ta, 2020. – 220 p.
12. O Sojuze muzykantov V'etnama [Jelektronnyj resurs] // Oficial'nyj sajt Sojuza muzykantov V'etnama. – ULR: https://hoinhacsi.vn/introduce (Data obrashhenija: 04.09.2024)
13. Gensler V. Samye luchshie vospominanija... // Sovetskaja muzyka. – 1982. – № 6 (523). – Pp. 119-121.

Чжан Чжихао
аспирант кафедры всемирного культурного наследия
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
e-mail: 943818595@qq.com

Zhang Zhihao
Postgraduate student of the Department of World Cultural Heritage
Kazan (Volga Region) Federal University

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕГРАЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ СИНЬЦЗЯНА В XIX -XX ВВ.

Аннотация. В статье исследуется влияние и интеграция русской культуры и искусства на культуры этнических меньшинств Синьцзяна. В статье отмечается, что в области музыки и танца культуры национальных меньшинств Синьцзяна впитали русские элементы и сформировали уникальные формы искусства. Например, танцы этнических меньшинств Синьцзяна черпают вдохновение из русского балета, создавая новые танцевальные стили. В музыке две культуры достигли глубокой интеграции в стиле, материале и творческих темах, демонстрируя уникальное художественное очарование. В статье также анализируется степень усвоения русской культуры и искусства среди этнических меньшинств Синьцзяна и подробно обсуждается значение этой культурной интеграции на конкретных примерах, таких как связь между музыкой этнических меньшинств Синьцзяна и русской музыкой.

Ключевые слова: Россия, Синьцзян, национальные меньшинства, традиционная культура, инициатива «Один пояс, один путь», искусство.

SOME ASPECTS OF THE INTEGRATION OF RUSSIAN CULTURE AND ART AND CULTURE OF NATIONAL MINORITIES OF XINJIANG IN THE 19TH-20TH CENTURIES.

Annotation. This paper explores the influence and integration of Russian culture and art on the ethnic minority cultures of Xinjiang. The paper points out that in the fields of music and dance, the ethnic minority cultures of Xinjiang have absorbed Russian elements and formed unique art forms. For example, the dances of Xinjiang ethnic minorities draw inspiration from Russian ballet to create new dance styles. In music, the two cultures have achieved deep integration in style, material and creative themes, demonstrating unique artistic charm. The paper also analyzes the absorption degree of Russian culture and art among Xinjiang ethnic minorities, and discusses in detail the significance of this cultural integration through specific examples, such as the relationship between Xinjiang ethnic minority music and Russian music.

Keywords: Russia, Xinjiang, ethnic minorities, traditional culture, Belt and Road Initiative, art.

С углублением инициативы «Один пояс, один путь» Синьцзян, как центральная территория Экономического пояса Шелкового пути, привлекает широкое внимание мирового академического сообщества своим уникальным географическим положением, глубоким историческим наследием и разнообразной этнической культурой. Распространение и влияние русской культуры и искусства в Синьцзяне, важном соседнем государстве, дает богатый исторический материал для исследований в этой области. Углубленное исследование путей, методов распространения и социального воздействия

русской культуры и искусства в Синьцзяне поможет нам лучше понять исторический контекст и современные особенности культур этнических меньшинств Синьцзяна. Русское высокое искусство также часто появляется в таких местах, как Урумчинский концертный зал и Синьцзянский оперный театр.

В последние годы, с углублением исследований русской культуры и искусства XIX и XX веков, отечественные ученые постепенно стали обращать внимание на влияние и интеграцию русской культуры и искусства в культуру национальных меньшинств Синьцзяна. Китайские ученые изучили интерактивную связь между русской литературой и литературой этнических меньшинств Синьцзяна с помощью полевых исследований, анализа текстов и кросс-культурных исследований и достигли определенного прогресса. Содержание исследования охватывает такие темы, как распространение и усвоение русской литературы в Синьцзяне, усвоение и наследование русской литературы литературой этнических меньшинств Синьцзяна, а также обмен и взаимовлияние литератур двух мест.

Китай и Россия являются крупнейшими странами мира по территории, и обе страны имеют свои уникальные особенности. В начале XVIII века две страны начали систематическое взаимодействие и обмены на национальном уровне. С 1715 года Русская православная миссия начала распространять знания о Китае, давая возможность русскому народу глубже понять долгую историю Китая, его богатую культуру и уникальные обычаи. С течением времени и пространства русская музыкальная культура проникла в регион, где встречаются восточная и западная культуры, и оказала положительное и долгосрочное влияние на культурное развитие всех этнических групп Синьцзяна. Синьцзян и Россия имеют давнюю историю культурных обменов. Страна имеет богатое и разнообразное историческое наследие и выгодное географическое положение, что обеспечивает естественные и гуманистические преимущества для обмена и интеграции двух культур. Это способствует развитию музыкальных и культурных мероприятий в городском районе Тачэн, Синьцзян, Китай. Невидимое влияние способствует взаимному обмену и общему развитию китайской и западной музыкальных культур. Изучение наследия и развития русской музыкальной культуры — сложная дисциплина, интегрирующая междисциплинарные знания, такие как история, антропология, этномузыковедение и музыкальное образование. Исторически Синьцзян, как ключевой регион на западе Китая, играл важную роль в коммуникации Китая с Центральной Азией и Европой. Его значение сопоставимо со значением Шелкового пути, и он способствовал культурному и экономическому обмену и процветанию между Востоком и Западом.

Благодаря глубокому обсуждению вопросов географической близости и исторических пересечений была создана диверсифицированная платформа для культурных обменов между Россией и Китаем, способствующая процветанию и развитию культур двух стран. В Синьцзяне сохранилось богатое русское культурное наследие. Например, культуры национальных меньшинств Синьцзяна и русская культура оказывают тесное взаимное влияние, особенно в области музыки, танца, живописи и других видов искусства. Видно, что взаимодействие и интеграция двух культур демонстрируют неповторимое очарование мультикультурного симбиоза. Этот вид культурного обмена имеет долгую историю и обеспечивает богатое духовное питание и художественное наслаждение для жителей обоих мест. В целях расширения и углубления культурных обменов в Синьцзяне власти организуют различные мероприятия, такие как художественные выступления и выставки, для активного продвижения и распространения русской культуры. Тщательно организовывать и своевременно транслировать специальные программы на русском языке на основных медиаплатформах в Синьцзяне, включая прямые трансляции важных фестивалей, двуязычные программы и т. д., для содействия культурному обмену между этническими группами и укрепления взаимопонимания. Правительству следует создать

специальный фонд, который обеспечит русскую общину необходимой платформой и ресурсами для поддержки различных культурных и образовательных мероприятий.

Представители всех слоев общества Синьцзяна проявили большое признание и интерес к русской культуре и искусству. Это принятие и любовь отчетливо отражаются в восприятии русской музыки, танца и других форм искусства, а также в процессе понимания и глубокого усвоения их глубоких культурных коннотаций. Взаимодействие и интеграция этих культурных и художественных мероприятий значительно обогатили и углубили культурное наследие Синьцзяна и значительно улучшили понимание людьми искусства Синьцзяна. Это добавило более красочного и глубокого смысла культурным обменам между Синьцзяном и Россией.

С точки зрения народного культурного обмена музыка национальных меньшинств Синьцзяна и русское народное искусство имеют много общего. Например, казахская манера пения и игры на домбре похожа на русскую балалайку, а уйгурский ритм пения и танца похож на задорный ритм русского народного танца. Благодаря этим сходствам людям из обоих мест проще находить общий язык при оценке искусства друг друга, а также способствовать более глубокому культурному взаимопониманию и сотрудничеству. В последние годы культурные учреждения Синьцзяна и России часто проводят совместные выступления, художественные выставки и научные семинары, еще больше способствуя взаимодействию и инновациям между деятелями искусства двух стран.

С точки зрения исполнительского искусства, синьцзянские песенные и танцевальные произведения, такие как «Двенадцать мукамов» и «Сайнаимум», объединяют музыку, танец и драму, демонстрируя самобытный местный стиль и национальные особенности. С точки зрения самовыражения языки этнических групп Синьцзяна богаты и разнообразны, для них характерны взаимное общение и взаимное обучение, что в совокупности формирует уникальную языковую экологию. Будучи местом совместного проживания различных этнических групп Китая, Синьцзян объединяет множество этнических меньшинств, среди которых наиболее представительными являются уйгуры, казахи, киргизы и т. д.

Синьцзян и Россия имеют давнюю историю культурных и художественных обменов, особенно в области музыки, танца и драмы. Русская классическая музыка, такая как произведения Чайковского и Рахманинова, пользуется высокой репутацией среди любителей музыки в Синьцзяне. Многие музыкальные школы и художественные коллективы исполняли или заимствовали произведения из русского классического репертуара. В то же время элегантность и техника русского балета также оказали глубокое влияние на танцевальное искусство Синьцзяна. Некоторые танцевальные коллективы включили в свою хореографию элементы русского балета, сделав народный танец Синьцзяна более выразительным на международном уровне, сохранив при этом его традиционные черты.

Что касается танцев, уйгуры славятся своими уникальными навыками вращения и прыжков. Эти динамичные и самобытные движения в полной мере демонстрируют энтузиазм и жизненную силу уйгурского народа. В то же время, в музыкальном плане, уйгурская музыка известна своими легкими и красивыми мелодиями, которые хорошо отражают уникальные региональные и культурные особенности Синьцзяна.

Очарование уйгурского танца заключается не только в его великолепном мастерстве, но и в глубоких культурных коннотациях, которые он несет. Например, в классическом танце «Сайнаим» танцоры посредством умных глаз, изящных жестов и легких танцевальных шагов рассказывают истории жизни уйгурского народа, передают радость счастья, любви и урожая. «Танец даолан» с его энергичными движениями и чувством ритма демонстрирует героизм и упорство уйгурского народа. Песенное и танцевальное искусство других этнических групп Синьцзяна не менее богато и красочно. Казахский народный танец

«Вороной конь» отличается энергичными шагами, демонстрирующими смелый характер степного народа; эпическое песнопение кыргызского народа «Манас», сочетающее танец и музыку, передает величие героического эпоса; Таджикский народный «Танец Орла» имитирует позу парящего орла, символизирующего свободу и силу. Эти различные формы искусства влияют друг на друга и смешиваются, формируя великолепную картину многообразной культуры Синьцзяна. Эти танцы являются не только выражением искусства, но и наследием национального духа и исторической памяти.

За последние годы деятели литературы и искусства Синьцзяна создали ряд замечательных произведений, сочетающих в себе китайские и русские художественные особенности. Например, танцевальная драма «Радуга Шелкового пути», поставленная Синьцзянским танцевальным коллективом песни и танца, искусно сочетает в себе технику подъема и смены построений русского балета; Урумчинский симфонический оркестр регулярно проводит специальные концерты русской классики и старается интерпретировать известные русские песни с помощью национальных инструментов. Эти инновационные методы не только позволяют зрителям Синьцзяна вблизи ощутить очарование русского искусства, но и привносят новую жизненную силу в традиционное искусство.

В области музыки русский музыкальный стиль оказал значительное влияние на музыкальный стиль этнических меньшинств Синьцзяна. К русским народным инструментам относятся баян, домра, балалайка и другие инструменты. Самый распространенный баян отличается от аккордеона уникальной конфигурацией правой руки, в которой вместо традиционной клавиатуры используются клавиши, что обеспечивает более гибкие и разнообразные варианты игры. Левая рука фокусируется на игре гармонии, аккомпанемента или баса, и посредством определенных ключевых позиций она достигает гармоничного музыкального диалога с правой рукой, вместе создавая богатую и сложную музыкальную фактуру. Формы его исполнения включают сольное, дуэтное и т. д., и обычно он используется в качестве аккомпанемента пению и танцу. Младший брат Ван Гуаншэна — президент Русской ассоциации Тачэна, Синьцзян. Он собрал более 40 арф Баяннур разных стилей и эпох. На закате на культурной площади Тачэн в Синьцзяне часто можно увидеть нескольких опытных исполнителей, держащих в руках драгоценные аккордеоны Баяннур и исполняющих известные классические произведения, такие как «Катюша», «Акинушка» и «Боярешник». Их выступления разнообразны, включая сольные и дуэтные выступления. Каждая песня импровизационная и полна художественного очарования. Через некоторое время к ним присоединились несколько пожилых русских людей в национальных костюмах. Они тихо пели и грациозно танцевали, создавая сильную экзотическую атмосферу. Русская музыка отличается красивыми мелодиями и живыми ритмами, которые в сочетании с неповторимым очарованием музыки этнических меньшинств Синьцзяна сформировали новый и уникальный музыкальный стиль. Превосходные приемы русской музыки, такие как гармония и аранжировка, широко усвоены и искусно использованы в музыке национальных меньшинств Синьцзяна, что не только усиливает выразительность музыки и делает ее более утонченной, но и значительно обогащает тембровые уровни и демонстрирует неповторимое художественное очарование. Это слияние значительно обогатило формы выражения музыки этнических меньшинств Синьцзяна, ускорило процесс обмена и интеграции между русской культурой и искусством и разнообразными этническими культурами Синьцзяна, а также совместно способствовало развитию и процветанию культур двух мест. Сочетание музыки этнических меньшинств Синьцзяна и мелодий в русском стиле не только добавляет новых красок этнической музыке Синьцзяна, но и создает мост между традициями и современностью, местным и международным, а также способствует обмену и инновациям различных культур

Кроме того, в Синьцзяне популярны русская литература, кино и живопись. Произведения таких литературных мастеров, как Пушкин, Толстой и Достоевский, были переведены на языки национальных меньшинств, такие как уйгурский и казахский, что стало для читателей Синьцзяна важным окном в понимание русской культуры. Российские фильмы, такие как «Москва слезам не верит» и «Война и мир», а также другие классические фильмы, когда-то пользовались популярностью в кинотеатрах Синьцзяна, вызывая у зрителей живой интерес к российскому обществу и истории. В области изобразительного искусства русская реалистическая живопись и советские пропагандистские плакаты оказали глубокое влияние на некоторых современных художников Синьцзяна, придав их работам как национальные особенности, так и международную перспективу.

Этот межкультурный обмен не только усиливает экспрессию искусства Синьцзяна, но и повышает жизнеспособность местной культурной индустрии. Например, исполняя традиционную музыку, фольклорный оркестр Синьцзяна иногда использует приемы русской симфонической аранжировки, чтобы сделать музыку более многослойной и привлекательной. Аналогичным образом российские художники часто черпают вдохновение в песнях, танцах, костюмах и народных сказках Синьцзяна для создания новых произведений, сочетающих в себе восточные и западные элементы. Благодаря этому двустороннему культурному обмену и инновациям художественные обмены между Синьцзяном и Россией не только остаются на уровне признания, но и переходят в стадию совместного творчества.

В будущем, с углублением инициативы «Один пояс, один путь», Синьцзян, как важное окно для открытия Китая Западу, наверняка будет иметь более тесное культурное сотрудничество с Россией. Благодаря таким проектам, как фестивали искусств, недели культуры и молодежные обмены, жители двух мест смогут еще больше углубить свое взаимопонимание и совместно написать новую главу культурного обмена. Этот трансграничный художественный диалог не только обогащает культурную экологию Синьцзяна, но и вносит уникальный вклад в развитие многообразия мировых цивилизаций.

В результате конкретного анализа этих случаев мы пришли к выводу, что влияние русской культуры и искусства на культуру этнических меньшинств Синьцзяна представляет собой сложное, многомерное и развивающееся явление. Этот процесс во многом отражает многообразие и инклюзивность культуры и демонстрирует силу культурных инноваций. Эта интеграция значительно усилила неотъемлемое богатство культур национальных меньшинств Синьцзяна, наделила их новой жизненной силой и многокультурными качествами и сделала культуры национальных меньшинств Синьцзяна более уникальными и привлекательными в области мирового искусства.

Обмен и взаимодействие между русской культурой и искусством и культурой этнических меньшинств Синьцзяна оказали широкое и далеко идущее влияние. Этот эффект наблюдается во многих областях, включая музыку, танцы и т. д. Гармоничное слияние неповторимого очарования русской музыки и музыки этнических меньшинств Синьцзяна не только дало новый всплеск творчества, но и придало музыкальной культуре Синьцзяна небывалую жизненную силу. Благодаря таким культурным обменам музыкальные элементы из разных регионов и этнических групп учатся друг у друга, интегрируются и внедряют инновации, а также совместно способствуют всестороннему развитию музыкального искусства, делая музыкальную культуру Синьцзяна более красочной и завоевывая более широкое внимание и признание.

Взаимовлияние и интеграция русской культуры и искусства с культурой национальных меньшинств Синьцзяна сформировали уникальные региональные и национальные особенности. Уникальная музыка Синьцзяна сочетает в себе очарование русской музыки с особенностями музыки этнических меньшинств Синьцзяна, создавая новый и

художественно привлекательный музыкальный стиль. Эти художественные и культурные достижения, богатые уникальными региональными особенностями и этническими обычаями, не только наследуют и развивают сущность русской культуры и искусства, но и значительно обогащают и расширяют коннотацию культуры национальных меньшинств Синьцзяна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цзинь Вэй. Леба, Русский магазин в Инине // Китайские этнические меньшинства. - 2017. - № 1. - С. 6-7.
2. Чэнь Сяовэй. Современное состояние русской музыкальной культуры в Тачэне, Синьцзян//Yellow River Voice. - 2016. - №17. - 96 с.
3. Сюэ Цзе. Ценность наследования и значение семейного образования в защите «нематериального культурного наследия» — на примере народных культурных традиций этнических меньшинств Синьцзяна // Folklore Research. – 2013. - №1. - С. 45-50.
4. Цзинь Вэй. Леба, Русский магазин в Инине // Китайские этнические меньшинства. - 2017. - № 1. - С.6-7.
5. Лян Хуэйшань. О влиянии русского фортепианного искусства на культуру фортепианного искусства Синьцзяна//Популярная литература и искусство. – 2015. - №3. - С. 167-168.
6. Ли Мэнъюй. «Чувство» изготовления инструментов: сенсорное познание в изготовлении синьцзянской казахской домбры // Китайская музыка. – 2021. - № 6. - С. 88-101.
7. Ли Минцян, Ди. Детские песни этнических меньшинств Синьцзяна (групповые песни) // Национальная музыка. – 2021. - № 4. - С. 106-107.

REFERENCES

1. Tszin' Vei. Leba, Russkii magazin v Inine // Kitaiskie etnicheskie men'shinstva. - 2017. - № 1. - Pp. 6-7.
2. Chen' Syaovei. Sovremennoe sostoyanie russkoi muzykal'noi kul'tury v Tachene, Sin'tszyan//Yellow River Voice. - 2016. - №17. - 96 p.
3. Syue Tsze. Tsennost' nasledovaniya i znachenie semeinogo obrazovaniya v zashchite «nematerial'nogo kul'turnogo naslediya» — na primere narodnykh kul'turnykh traditsii etnicheskikh men'shinstv Sin'tszyana // Folklore Research. – 2013. - №1. - Pp. 45-50.
4. Tszin' Vei. Leba, Russkii magazin v Inine // Kitaiskie etnicheskie men'shinstva. - 2017. - № 1. - Pp.6-7.
5. Lyan Khueishan'. O vliyanii russkogo fortepiannogo iskusstva na kul'turu fortepiannogo iskusstva Sin'tszyana//Populyarnaya literatura i iskusstvo. – 2015. - №3. - Pp. 167-168.
6. Li Men"yui. «Chuvstvo» izgotovleniya instrumentov: sensornoe poznanie v izgotovlenii sin'tszyanskoi kazakhskoi dombry // Kitaiskaya muzyka. – 2021. - № 6. - Pp. 88-101.
7. Li Mintsyan, Di. Detskie pesni etnicheskikh men'shinstv Sin'tszyana (gruppovye pesni) // Natsional'naya muzyka. – 2021. - № 4. - Pp. 106-107.

Солдатов Иван Александрович
адъюнкт
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации
e-mail: soldatov.i.a@internet.ru

Soldatov Ivan A.
adjunct
Military University named after Prince Alexander Nevsky
Ministry of Defense of the Russian Federation

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIV–XVIII ВЕКОВ: ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ, СИМВОЛИКА И КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли ударных инструментов в музыкальной культуре XIV-XVIII веков. Автор рассматривает ударные инструменты не только как составляющее музыкального искусства, но и как значимый культурный феномен, отражающие более широкие культурные, социальные и символические контексты эпохи. В статье проведен анализ их функционального использования в различных проявлениях (придворная музыка, военная музыка, религиозные церемонии, народные праздники), символическое значение, связанное с властью, войной и праздниками, а также процессы культурного обмена, такие как влияние турецкой музыки на европейское музыкальное искусство. Особое внимание уделяется эволюции конструкций ударных инструментов и их роли в социальной структуре общества XVIII века.

Ключевые слова: ударные инструменты, XVIII век, музыкальное искусство, символика, функциональность, культурный обмен, социальный контекст, исторические источники, литавры, турецкая музыка, янычарская музыка.

PERCUSSION INSTRUMENTS IN WESTERN EUROPEAN MUSICAL CULTURE OF THE 14TH–18TH CENTURIES: FUNCTIONALITY, SYMBOLISM AND CULTURAL CONTEXT

Abstract. The article is devoted to the study of the role of percussion instruments in the musical culture of the XIV-XVIII centuries. The author considers percussion instruments not only as a component of musical art, but also as a significant cultural phenomenon reflecting the broader cultural, social and symbolic contexts of the era. The article analyzes their functional use in various forms (court music, military music, religious ceremonies, folk festivals), symbolic meaning associated with power, war and holidays, as well as cultural exchange processes such as the influence of Turkish music on European musical art. Special attention is paid to the evolution of percussion instrument designs and their role in the social structure of 18th century society.

Keywords: percussion instruments, 18th century, musical art, symbolism, functionality, cultural exchange, social context, historical sources, timpani, Turkish music, janissary music.

Эпоха Возрождения (XIV-XVI вв.) стала важным периодом для музыкальной культуры, в том числе и для развития исполнительства на ударных инструментах. Развитие инструментального исполнительства было обусловлено рядом социокультурных факторов: политическими и экономическими новациями, возрождением интереса деятелей культуры к античным традициям. Интернациональная торговля и миграция способствовали обмену

культурными достижениями, что отразилось и на музыкальном искусстве. Растущее влияние буржуазии и городского населения создало новые возможности для музыкантов. Претерпели конструктивные изменения ударные инструменты, они стали более активно применяться в различных сферах жизни общества, от церковных обрядов до светских праздников.

Следствием возросшего интереса деятелей искусства к исполнительству на ударных инструментах в эпоху Возрождения является появление специализированных на этом типе инструментария популярных научных изданий. В труде «Musica Getutscht» («Трактат о музыке») (1511) Себастьяна Вирдунга (Sebastiano Virdung) [4] – первом европейском иллюстрированном издании, посвященном музыкальным инструментам – автор описал разные музыкальные инструменты, включая и ударные (литавры, барабаны, бубны, трещотки и пр.). В своих описаниях С. Вирдунг опирался на труды Боэция и Гвидо Аретинского. Отсутствие у Вирдунга специального музыкального образования оправдывает допущенную автором ошибку, широко распространенную в его время: в описании ударных инструментов автор отнес экзотический для западноевропейского исполнительства тимпан к духовым инструментам [4, с. 23], хотя средневековые энциклопедисты Исидор Севильский в VII в. и Рабан Мавр в IX в. уже определяли данный инструмент, как ударный [4, с. 91]. Также следует отметить несколько предвзятое отношение Вирдунга к ударным инструментам: «литавры, которые справедливо относят к дьявольским инструментам, не следует использовать в музыке» [4, с. 23] и также в описании к барабанам, бубенчикам, коровьему колокольчику, трещотке, варгану, колотушке: «Все подобные инструменты я считаю пустозвонными, и мне досадно их упоминать, рисовать и описывать. Поэтому я отказался о них говорить» [4, с. 25].

В трактате «Musica instrumentalis deudsch» («Немецкая инструментальная музыка», Виттенберг, 1529) Мартина Агриколы (Martin Agricola) [7] автор перечисляет разнообразные музыкальные инструменты эпохи Возрождения, включая ударные. Он описывает технические аспекты игры на некоторых из них, хотя ударные не занимают центрального места в его трактате. Этот труд также помогает понять место, которое занимали ударные инструменты в исполнительской практике того времени.

Трехтомный трактат «Syntagma Musicum» («Устройство музыки», 1619) Михаэля Преториуса (Michael Praetorius) [15] – известного немецкого органиста, композитора и теоретика музыки – объединил традиции описания музыкальных инструментов эпохи Возрождения и Нового времени. Преториус в данном труде описывает различные музыкальные инструменты, включая ударные, их функции в ансамбле, а также способы игры на них. Этот труд является одним из самых ценных и масштабных источников информации для понимания практики музыкально-инструментального исполнительства эпохи Возрождения.

Рассмотренные труды также позволяют судить о развитии теории музыки и систематизации знаний в области инструментоведения, что способствовало росту исполнительского искусства на ударных инструментах. Ударные рассматривались авторами в аспекте усиления звучания инструментального ансамбля и ритмического сопровождения.

Исполнительское искусство европейского Возрождения сохраняло логоцентрические традиции культуры Средневековья и основывалось на доминировании вокальных жанров, связанных со словом. Инструментальная музыка занимала в эти периоды периферийное место. Лишь со второй половины XVI в. начинает расти количество инструментальных произведений. Основу репертуара составляют сочинения для лютни и виуэлы (исп. vihuela, испанский струнный щипковый инструмент семейства виол). Начинает формироваться ансамблевое инструментальное исполнительство, однако сами

ансамбли еще не устойчивы по своему составу. Роль ударных инструментов в этих творческих коллективах была заимствована из вокально-инструментальных и танцевальных жанров. Ведущей ансамблевой функцией ударных инструментов была метроритмическая.

Однако отметим, что в эпоху Возрождения ударные инструменты получили колоссальное развитие в военной среде. Почти все страны Европы были охвачены продолжительными войнами: политическими и династическими. Начиная со средневековых крестовых походов в европейских военных ансамблях приживается восточная практика размещения литавр на крупе лошадей и приемы звукоизвлечения на них рукояткой плети, кнута или колотушками.

В эпоху Возрождения тамбурин (провансальский барабан, tambour de Provence, tabor, tabour, tabret) приспосабливают для подачи сигналов и модернизируют в близкий для современного понимания аналог малого барабана. В армии европейских стран эпохи Возрождения сигналы изначально подавались одновременно на дудке (анг. pipe – деревянный духовой инструмент с тремя или четырьмя отверстиями) и тамбурине, когда исполнитель в ведущей руке (для правшей в правой руке, для левшей в левой) удерживал духовой инструмент, а в другой – палочку для исполнения на мембранофоне. Однако подобная практика, взятая у менестрелей и других странствующих артистов не прижилась в военной среде и совсем скоро инструменты в данном виде исполнительстве были разделены, начали отдельное существование и подверглись технической модернизации. Так, тамбурин преобразовался в военный барабан (теноровый барабан диаметром от 14 до 16 дюймов и глубиной от 9 до 16 дюймов), корпус которого был деревянным, мембрана (изначально применялась только верхняя, а позднее стала устанавливаться и нижняя) изготавливалась, в основном, из телячьей кожи. Для усиления звучания к нижней мембране прикрепляли «струны», которые представляли собой высушенные жильные, кишечные, а позже металлические нити. Пружинный механизм, позволяющий ослаблять струны у нижней мембраны, отключая их от звучания инструмента, был изобретен только в 1837 году, что определило характерное звучание малого барабана, долго ассоциировавшееся, в дальнейшем, с военной музыкой и военной средой в целом.

Эволюция малого барабана и исполнительства на нем произошла именно в разных проявлениях жизнедеятельности армии: лагерной, походной и боевой. Самое раннее применение малого (военного) барабана в боевых действиях началось в XIV в. (в битве при Моргартене 15 ноября 1315 г. и в битве при Земпахе 9 июля 1386 г.) [3]. Впервые к организующей роли малого барабана обратились швейцарские наемники (нем. “Reisläufer”) для координации действий с длинными пиками.

Эпоха Барокко (XVI –XVIII вв.) является очередным важным этапом в развитии исполнительства на ударных инструментах. Они становятся заметными участниками дворцовой церемониальной музыки (к примеру, часто применялся ансамбль труб и литавр). Ударные основательно закрепляются в исполнительских составах инструментальных жанров. В первую очередь это касается, разумеется, литавр. К примеру, Ю. С. Бочаров отмечал стабильность исполнительского состава симфоний Кристофа Граупнера (1683-1760), который: « составляет струнная группа с continuo, с добавлением одной или двух пар духовых инструментов, а нередко и литавр» [1, с. 366].

Иоган Себастьян Бах часто использовал литавры в оркестровом составе сочинений. К примеру, в «Рождественской оратории» (нем. Weihnachtsoratorium, BWV 248) в первой части «Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage» («Славьте, ликуйте и праздник воспойте»), литавры вводятся в хоре D-dur «Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage» и хорале D-dur «Ach mein herzliebes Jesulein». В третьей части «Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen» («Лепет услышь наш, небес Повелитель») – в хоре D-dur «Herrscher des Himmels, erhöre das

Lallen» и в финале части в повторе этого же хора. В шестой части «Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben» («Господь, когда врагам неймётся») литавры снова встречаются в первом и финальном номере: Хоре D-dur «Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben» и Хорале D-dur «Nun seid ihr wohl gerochen». Литавры выполняют функцию динамического и колористического фактора музыкальной драматургии.

Музыкальная культура Европы XVIII столетия представляет собой сложный синтез художественных традиций, социальных практик и политических реалий эпохи Просвещения. В этом многогранном культурном ландшафте ударные инструменты занимали особое положение, оставаясь при этом одним из наименее изученных элементов музыкальной системы. Данный дисбаланс особенно очевиден при сравнительном анализе музыковедческой литературы – в фундаментальном труде Курта Закса «История музыкальных инструментов» (1940) ударным посвящено лишь 7% текста, тогда как струнным – более 40% [16, с. 88].

Придворная музыкальная практика эпохи Просвещения демонстрирует удивительную двойственность в восприятии ударных инструментов. С одной стороны, литавры занимали исключительное положение как символ монаршей власти. Архивные документы французского королевского двора содержат показательные детали: «В ведомостях Людовика XV за 1749 год литавристы Шарль Дюбуа и Пьер Лефевр значились с годовым окладом в 1200 ливров, что вдвое превышало жалование первых скрипок королевской капеллы» [9, с. 89]. Их статус закреплялся специальными регламентами – ордонанс 1752 года прямо запрещал придворным литавристам участвовать в публичных выступлениях вне официальных церемоний [11, с. 112].

Конструктивные особенности этих инструментов подчеркивали их представительскую функцию. Пара литавр из дрезденской коллекции Августа Сильного (1723 г.) выполнена из позолоченной меди с чеканными изображениями государственных гербов, а их высота (85 см) явно рассчитана на использование в конных процессиях [10, с. 67]. При этом технические характеристики постепенно адаптировались к требованиям музыкального искусства: появление в 1760-х годах Т-образных механизмов настройки (так называемых «французских винтов») позволило быстрее изменять высоту звука во время исполнения.

Появляются более совершенные в техническом отношении инструменты. На смену тихому, неспособному к экспрессии клавесину приходит фортепиано, а в результате развития виелы, ребекки и лиры да браччо обретает свой современный вид и становится основным солирующим оркестровым инструментом скрипка. Благодаря творческим усилиям, поискам и экспериментам европейских композиторов эпохи Классицизма уже к концу XVII в. устанавливается состав оркестра, известный в наши дни как малый симфонический или классический [6, с. 102]. Из ударных инструментов первыми в состав симфонического оркестра вошли литавры.

Чаще к литаврам обращался Й. Гайдн. Одна из его симфоний (№ 103 Es-dur) получила название «С тремоло литавр», что было обусловлено вступлению к первой части. В. А. Моцарт использовал литавры в инструментальной музыке значительно реже. Мы можем привести в пример два его дивертисменты для 2 флейт, 5 труб и 4 литавр (KV 187 и KV 188), оперу «Иоменей, царь Критский, или Илия и Идамант», «Мнимая садовница» и др.

Ударные инструменты выступали важным медиатором социальных отношений. Парижские хроники фиксируют: «В 1780-е годы литавры использовались в 23% камерных ансамблей аристократических салонов, тогда как барабаны присутствовали на 68% народных праздников» [17, с. 201]. При этом отмечается значительное пересечение

репертуаров: по данным Дэвида Витвелла: «Сборники городских трубадуров на 40-50% совпадали с придворными музыкальными каталогами» [18, с. 90].

Звучание литавр в XVIII в. стало неотъемлемой частью политического церемониала. Коронационные акты того периода неизменно содержат указания на их использование – например, при восшествии на престол Марии Терезии в 1741 г. «12 пар литавр сопровождали кортеж от Хофбурга до собора Св. Стефана, звуча непрерывно» [19, с. 156]. Важно отметить, что количество инструментов строго регламентировалось – по имперскому уложению 1732 г. курфюрсты имели право на 4 литавры, тогда как император – на 8.

Религиозный контекст использования ударных инструментов демонстрирует их особую семиотическую гибкость. Венские церковные описи XVIII века фиксируют: «Колокола и литавры участвовали в 92% торжественных месс, причем их звучание сопровождало как богослужебные моменты, так и светские церемонии в храмах» [12, с. 134]. При этом синодальные постановления нередко ограничивали использование «светских» ударных в богослужении, что порождало постоянные конфликты между церковными и светскими властями [14, с. 156].

Влияние османской музыкальной традиции породило в Европе феномен так называемой «янычарской музыки». Сам музыкальный язык военной музыки Османской империи характеризовался европейцами варварской, дикой, шумящей, гремящей и рычащей музыкой. Вместе с тем, набор инструментов, именуемый в Европе «янычарской музыкой» получил большое распространение в европейских странах этого исторического периода. По мнению Н.Н. Ксенофонтовой: «Янычарская музыка — термин, которым в начале XVIII века в Европе обозначали набор традиционных инструментов военного оркестра янычар» [5, с. 629]. К этим инструментам относят: большой барабан (дауль), 2 небольших барабанчика (сардар-нагара), 2 тарелки (цил), 7 медных труб (бори), 5 шалмеев (цурнадер). К примеру, дауль (давул, тапан) – большой барабан с мембранами на обеих сторонах, на котором играют колотушками. Представляет собой цилиндрический деревянный корпус. Традиционно мембраны изготавливали из овечьей или козлиной кожи. Распространен в качестве народного ударного музыкального инструмента Турции, Болгарии, Ирана, Ирака, Средней Азии, на Кавказе.

Статистический анализ оперных партитур показывает: «После австро-турецкой войны 1737-1739 годов частота использования турецких ударных (большой барабан, тарелки, треугольник) в оперных спектаклях увеличилась с 17% до 34%» [8, с. 78]. Однако, как отмечает Мэтью Хед: «В “Похищении из сераля” Моцарта (1782) эти инструменты уже не просто маркируют ориентализм, но становятся средством культурного диалога» [13, с. 70]. Гравюры к премьерным постановкам демонстрируют стремление к этнографической точности в изображении янычарских музыкантов.

Европейское инструментальное исполнительство также заимствует некоторые турецкие приемы игры. Так, Н.Н. Ксенофонтова приводит способ игры на большом барабане, который был типичен для янычарской музыки: удар колотушкой и прутом по мембране инструмента. Подобная техника игры применялась В.А. Моцартом в «Похищении из Серали», а в дальнейшем Г. Малером в Части III Симфонии № 2 c-moll [5, с. 630].

Мембранофоны и идиофоны были издавна известны европейцам, однако своему распространению и росту популярности обязаны модой на турецкую музыку в XVIII в. К примеру, Браудо Е.М. указывает на восточные «корни» ударных инструментов Европы [2, с. 414]. Так, в ходе завоеваний арабов в Италии и, особенно, Испании большое распространение получили литавры, барабаны, тарелки и треугольник. Еще один показательный пример – треугольник, который можно встретить в описаниях и на гравюрах

средневековой Европы. Тем не менее, данный ударный инструмент обязан своему распространению в составе симфонического и оперного оркестров благодаря отождествлению с турецкой военной музыкальной культурой.

К новым для европейской музыки тембрам тарелок и треугольника в числе первых обращаются А. Гретри в опере «Тайная магия», К. Глюк в опере «Ифигения в Тавриде». Моцарт в опере «Похищение из сераля» и Гайдн в «Военной симфонии» используют в составе оркестра помимо литавр треугольник, тарелки и большой барабан. На рубеже XVIII и XIX вв. использование дуэта большого барабана и тарелок становится распространенным приемом отображения «воинственного» колорита в оперных и симфонических жанрах.

Еще один ударный музыкальный инструмент, появление которого в Европе связывают с популяризацией турецкой «янычарской» музыки, – турецкий полумесяц. Русское название этого идиофона «бунчук» показывает родство инструмента с турецким штандартом, символом власти в иерархии османского войска.

Бунчук – древко, с надетым на него декоративным металлическим стволом. Размер инструмента варьируется от двух до двух с половиной метра. Ствол имеет два ответвления, зачастую в форме полумесяца, к краям которых прикреплены два конских хвоста. Ствол иногда оплетен конским или верблюжьим волосом. Волос на стволе и конские хвосты могут быть ярко окрашенными. К самому стволу и ответвлениям прикреплены колокольчики и бубенчики. Вершину инструмента зачастую обрамляет металлический полумесяц (исламский религиозный символ и символ Османской империи) или соприкасаемые тарелки, которые подчеркивают звучание инструмента. В европейских армиях и воинских формирования славянских стран навершие изготавливается также и в форме орлов. Тарелки из навершия иногда смещены ниже, над ответвлениями. Исполнительство на бунчуке представляет собой встряхивание инструмента, покачивание его вверх-вниз.

Названия инструмента у разных народов указывают на географическое бытование инструмента, а также отношение к нему как к чему-то очень необычному и экзотическому. Встречаются такие наименования как турецкий полумесяц (англ. Turkish crescent), китайская шляпа (ит. Cappello chinese, фр. Chapeau chinois), турецкая звенелка (англ. Turkish jingle), звенящий Джонни (англ. Jingling Johnny), Звенящее дерево (нем. Schellenbaum), Китайский павильон (фр. pavillon chinois) и др.

В европейских странах бунчук получил основное распространение в военной музыке. В штатах военных оркестрах многих стран этот инструмент используется и по сей день (к примеру, в Российской Федерации). Европейские композиторы также не обошли вниманием турецкий полумесяц, но в меньшей степени чем другие инструменты «турецкой моды». Бунчук использовался Й. Гайдном в «Военной симфонии» № 100 G-dur. В более поздние исторические периоды к этому идиофону обращались также Г. Берлиоз, Л. Книпер, С.Василенко и др. К примеру, Г. Берлиоз добавил в партитуру «Траурно-триумфальной симфонии» f-moll четыре турецких полумесяца (Cappello chinese).

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Начиная с XIV в. в западноевропейском исполнительском искусстве отмечается тенденция расширения состава ударных инструментов в ансамблевой и оркестровой музыке.
2. Техническая эволюция ударных инструментов и тенденция усиления их художественных функций в ансамблевом и оркестровом звучании отражает ключевые процессы эпохи – от централизации власти до культурного обмена между Европой и Османской империей.
3. Социальная роль ударных как «медиатора» между различными слоями общества требует дальнейшего изучения, особенно в региональных аспектах.

4. Перспективным направлением будущих исследований может стать комплексное изучение сохранившихся инструментов методами музыкальной археологии, а также углубленный анализ малоизученных архивных источников по истории городских и церковных музыкальных практик.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Симфония и увертюры в эпоху барокко: терминологический аспект // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Искусствоведение. – 2021. – №3. – С. 334-380.
2. Браудо Е. М. История музыки. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Гос. муз. изд-во, 1935. – 464 с.
3. Бренсильвер Д. История малого барабана: восемь столетий инноваций и изобретательности. URL: https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum/ (дата обращения: 28.12.2024).
4. Вирдунг С. Трактат о музыке : = Musica getutscht, 1511 (1511 г.) / Себастьян Вирдунг ; пер. и коммент. М. Толстобровой. – СПб. : EARLYMUSIC, 2004. – 147 с.
5. Ксенофонтова Н. Н. Янычарская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т.6 Хейнце-Яшугин. – глав. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – С. 629-630.
6. Со Ц., Зайцева М. Л. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109.
7. Agricola M., Hettrick W.E. The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola: A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545. Cambridge Musical Texts and Monographs). – Cambridge University Press. – 1994. – 214 p.
8. Blades J. Percussion Instruments and Their History. – London: Faber & Faber, 1970. – 453 p.
9. Bowles E.A. The Timpani: A History in Pictures and Documents. – Hillsdale: Pendragon Press, 2002. – 412 p.
10. Buchner A. Musical Instruments Through the Ages. – London: Spring Books, 1972. – 415 p.
11. Farmer H.G. The Rise & Development of Military Music. – London: William Reeves, 1912. – 315 p.
12. Forsyth M. Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener. – Cambridge: MIT Press, 1985. – 340 p.
13. Heartz D. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780. – New York: Norton, 2003. – 880 p.
14. Johnson J.H. Listening in Paris: A Cultural History. – Berkeley: University of California Press, 1995. – 384 p.
15. Praetorius M. "Syntagma Musicum" : Репринтное нотное издание (издательство "E Typographeo Johannis Richteri", 1614). – М.: Музбука, 2012. – 537 с.
16. Saks C. The History of Musical Instruments. – New York: Norton, 1940. – 505 p.
17. Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 614 p.
18. Weber W. Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna. – London: Ashgate, 2004. – 245 p.
19. Whitwell D. The Wind Band and Wind Ensemble before 1500. – Northridge: Winds, 1982. Vol. 1. – 234 p.

REFERENCES

1. Bocharov Ju. S. Simfonija i uvertjury v jepohu barokko: terminologicheskij aspekt // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. – Iskusstvovedenie. – 2021. – №3. – Pp. 334-380.
2. Braudo E. M. Istorija muzyki. – 2-e izd., ispr. i dop. – M. : Gos. muz. izd-vo, 1935. – 464 p.
3. Brensil'ver D. Istorija malogo barabana: vosem' stoletij innovacij i izobretatel'nosti. URL: https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum/ (data obrashhenija: 28.12.2024).
4. Virdung S. Traktat o muzyke : = Musica getutscht, 1511 (1511 g.) / Sebast'jan Virdung ; per. i komment. M. Tolstobrovoj. – SPb. : EARLYMUSIC, 2004. – 147 p.
5. Ksenofontova N. N. Janycharskaja muzyka // Muzykal'naja jenciklopedija. T.6 Hejnce-Jashugin. – glav. red. Ju.V. Keldysh. – M. : Sovetskaja jenciklopedija, 1982. – Pp. 629-630.
6. So C., Zajceva M. L. Pianist i dirizher Mihail Vasil'evich Pletnev: «perevorot tradicij» ili ih sohranenie? // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
7. Agricola M., Hettrick W.E. The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola: A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545. Cambridge Musical Texts and Monographs). – Cambridge University Press. – 1994. – 214 p.
8. Blades J. Percussion Instruments and Their History. – London: Faber & Faber, 1970. – 453 p.
9. Bowles E.A. The Timpani: A History in Pictures and Documents. – Hillsdale: Pendragon Press, 2002. – 412 p.
10. Buchner A. Musical Instruments Through the Ages. – London: Spring Books, 1972. – 415 p.
11. Farmer H.G. The Rise & Development of Military Music. – London: William Reeves, 1912. – 315 p.
12. Forsyth M. Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener. – Cambridge: MIT Press, 1985. – 340 p.
13. Heartz D. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780. – New York: Norton, 2003. – 880 p.
14. Johnson J.H. Listening in Paris: A Cultural History. – Berkeley: University of California Press, 1995. – 384 p.
15. Praetorius M. "Syntagma Musicum" : Reprintnoe notnoe izdanie (izdatel'stvo "E Typographeo Johannis Richteri", 1614). – M.: Muzbuka, 2012. – 537 p.
16. Saks C. The History of Musical Instruments. – New York: Norton, 1940. – 505 p.
17. Spitzer J., Zaslaw N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 614 p.
18. Weber W. Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna. – London: Ashgate, 2004. – 245 p.
19. Whitwell D. The Wind Band and Wind Ensemble before 1500. – Northridge: Winds, 1982. Vol. 1. – 234 p.

Чжу И
аспирант кафедры всемирного культурного наследия
ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»
e-mail: 15009099749@163.com

Zhu Yi
Postgraduate student of the Department of World Cultural Heritage
Kazan (Volga Region) Federal University

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РАЗВИТИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА КАЗАХСКОЙ ДИАСПОРЫ В СИНЬЦЗЯНЕ

Аннотация. В статье проведен анализ современного состояния и возможностей развития традиционной культуры и искусства казахской диаспоры Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая. Актуальность темы связана с необходимостью развития аутентичного искусства казахов и сохранения культурного наследия в условиях глобализации.

В работе основное внимание уделяется традиционному казахскому искусству, которое формировалось под влиянием кочевого образа жизни народа, культуры степей, поскольку оно является основой казахской истории, культуры и духовности. В настоящее время традиционное искусство казахов, проживающих в Синцзяне, претерпевает глубокие изменения. Автор анализирует особенности сохранения традиционных культурных форм и их трансформации, рассматривает меры, предпринимаемые в Синьцзяне для защиты и популяризации казахской культуры. Автор приходит к выводу, что эти усилия не только способствуют сохранению культурного наследия, но и укрепляют национальную идентичность и способствуют межкультурному обмену.

Ключевые слова: казахи, Синьцзян, искусство, традиционная культура, культурное наследие.

CURRENT STATE OF DEVELOPMENT OF TRADITIONAL CULTURE AND ART OF THE KAZAKH DIASPORA IN XINJIANG

Annotation. This article analyzes the current state and opportunities of development of traditional culture and art of the Kazakh diaspora in the Xinjiang Uygur Autonomous Region of China. The importance of the topic is connected to the need to develop authentic Kazakh art and save cultural heritage in the context of globalization.

The work focuses on traditional Kazakh art, which was formed under the influence of the nomadic way of life of the people, the culture of the steppes, and is the basis of Kazakh history, culture and spirituality. Nowadays, traditional art of Kazakhs`, who are living in Xinjiang, is in the process of profound changes. The author analyzes the features of saving traditional cultural forms and its transformations, and examines the measures taken in Xinjiang in order to protect and make Kazakh culture more popular. The author concludes that these efforts not only contribute to intercultural exchange and the preservation of cultural heritage, but also make national identity more powerful.

Keywords: Kazakhs, Xinjiang, art, traditional culture, cultural heritage.

Традиционная культура казахского народа, проживающего в Синьцзяне, уходит корнями в культуру степей. Её история восходит к древним кочевым народам, которые взаимодействовали с гуннами, тюрками и другими этническими группами. После того как в 1884 году Синьцзян стал провинцией, казахи находились под административным

контролем и подвергались притеснениям. Революция 1911 года вдохновила национальное пробуждение всех этнических групп в Синьцзяне. Илийская революция 1912 г. была тесно связана с казахами, которые объединили свои силы с другими этническими группами, чтобы свергнуть военное правительство династии Цин. Октябрьская революция в России в 1917 году оказала глубокое влияние на казахский народ Синьцзяна, способствуя проведению экономических, культурных и образовательных реформ, а также развитию казахской литературы и искусства. В то же время реформаторское движение за модернизацию в Центральной Азии также вдохновляло казахов в Синьцзяне. Под влиянием этих внутренних и внешних факторов казахский народ Синьцзяна стал одним из пионеров современного культурного и образовательного движения в XX веке.

Казахи – кочевой народ, их жилище тесно связано с их образом жизни. Юрта, являясь традиционной формой жилища кочевников, стала одним из важных символов кочевой культуры благодаря своему уникальному архитектурному стилю и практичности. Юрта имеет круглую форму и изготавливается из прессованной шерсти, летом в один слой, зимой в 2-3 слоя, промежутки плотно завязаны веревками из конского волоса. Внешний слой покрыт белым полотном или вышитой тканью для защиты от дождя и снега) или холстом. Каркас казахской юрты изготавливается из легкой и прочной древесины красной ивы или тополя. Ее легко собирать и разбирать, и она хорошо приспособлена к суровому климату степей. Строительство юрты — обычное дело для семьи или племени: женщины расстилают войлок, а мужчины собирают каркас. Этот процесс укрепляет связи в общине, и в народных песнях часто поется: «Без помощи соседей юрта не устоит». Юрты обычно украшают различными узорами, росписями или вышивкой на перемычках, стенах и верхушках. Эти узоры часто имеют ярко выраженные национальные особенности и культурные коннотации, например, символизируют благополучие, счастье и храбрость.

Казахская юрта является воплощением философии кочевой цивилизации о «гармонии человека и природы»: легкие материалы адаптируются к миграции, строгое пространство регулирует социальный порядок, а изысканные украшения передают эстетические традиции. Хотя современная жизнь повлияла на его практические функции, он продолжает существовать как культурный код в ритуалах, искусстве и национальных символах.

С развитием политики расселения большинство скотоводов в Казахстане и Синьцзяне (Китай) перебрались в кирпичные дома, а юрты используются только для летних пастбищ или праздников. Например, во время праздника Навруз (Весенний праздник) на городских площадях устанавливают юрты, чтобы продемонстрировать эту традицию. Налати, Баинбулуке и другие живописные места Синьцзяна предлагают размещение в юртах, где посетители могут принять участие в таких мероприятиях, как доение скота и валяние войлока.

Ювелирное искусство казахского народа также имеет глубокие исторические корни и неповторимые национальные особенности и берет свое начало от древних кочевых племен, таких как саки, усуни и хунну, оно испытало влияние персидской, тюркской, монгольской и других культур. Благодаря торговому обмену по Шелковому пути казахские мастера переняли такие навыки, как работа с золотом и серебром, инкрустация драгоценными камнями, и сформировали уникальный стиль. Поскольку казахи являются кочевым народом, ведущим степной образ жизни, их ювелирная культура представляет собой не только декоративное искусство, но и символ идентичности, веры и социального статуса.

Казахские ювелирные изделия славятся своими уникальными узорами и глубоким культурным подтекстом, отражающим эстетику, религиозные верования и образ жизни кочевого народа. В повседневной жизни казахи выбирают соответствующую одежду и украшения в зависимости от случая и времени года. Казахские украшения можно разделить

на головные уборы, ожерелья, наручные украшения, поясные украшения и т. д. в зависимости от того, на какую часть тела они надеваются.

Люди разного пола, возраста и социального статуса носят разные украшения. В особых случаях, таких как свадьбы, жених и невеста надевают роскошную одежду и изысканные аксессуары, чтобы подчеркнуть торжественность события. Кроме того, казахские украшения имеют значение оберегов: они считаются амулетами и талисманами, способными отпугивать и подавлять злых духов. Старейшины рассказывают молодежи о целебных и защитных свойствах драгоценных камней в ювелирных изделиях, позволяя им выбирать украшения, инкрустированные различными камнями. Все это способствует развитию эстетического вкуса молодежи и дает возможность демонстрировать очаровательные ювелирные изделия, которые не только отражают эстетический вкус, но и являются важной частью его традиционной культуры. От золотого искусства древних саков до новаторских работ современных дизайнеров в изготовлении ювелирных украшений казахи всегда находили баланс между традициями и инновациями.

Традиционное искусство казахского народа богато и красочно, охватывает различные формы искусства, такие как музыка, танцы, живопись и скульптура. С точки зрения сохранения наследия традиционная культура и искусство казахского народа в основном передается из поколения в поколение посредством устного повествования, практической демонстрации и семейного воспитания. Этот механизм наследования эффективно поддерживает преемственность и долговечность культурного контекста, успешно обеспечивает процветание и дальнейшее развитие традиционного искусства и культуры казахов, несмотря на испытание временем.

Традиционные виды искусства, такие песенное, танцевальное и исполнительское, не только сохраняют свои изначальные художественные формы и культурные коннотации, но и обретают новую жизненную силу. Эта трансформация отражена в художественных инновациях, охватывающих многие аспекты, такие как расширение тематики, эксперименты с техникой и использованием материалов. В целях популяризации традиционного искусства исполнители, сохраняя исконный колорит, пытаются вводить в него элементы современных музыкальных стилей.

Одной из ключевых особенностей казахской культуры является богатство музыкальных традиций, которые воплощаются через разнообразные инструменты. Среди них выделяются струнные, ударные и духовые инструменты, такие как домбра, кобыз, сыбызгы, шертер, жетыген и другие.

На струнных народных инструментах, таких как домбра и кобыз, исполняются разнообразные и яркие мелодии. Лад и звукоряд кобыза отражают уникальный стиль казахской музыки, ориентированный на чистоту и сдержанность. В современном кобызовом исполнении под влиянием западно-европейской музыки широко используются разнообразные ритмические приемы, такие как пунктирный ритм, синкопированные ноты, которые не только сохраняют сущность традиционной музыки, но и придают ей новые оттенки.

Музыкальные произведения, исполненные на этих инструментах, глубоко отражают суть казахской культуры и национальных чувств. Эти произведения искусства многогранны и содержательны, в полной мере раскрывают многогранность жизни казахского народа, демонстрируют тонкие переживания любви, изображают искренние узы дружбы, выражают глубокие переживания и безмерное восхищение великолепными пейзажами природы. Казахский народ успешно доносит свои эмоции и культурную сущность до всех слоев общества посредством богатых и разнообразных художественных форм выражения, а также эффективно пропагандирует культурное наследие.

Соответствующие ведомства китайского правительства активно поддерживают местных жителей и способствуют сохранению традиционной культуры казахского народа посредством политики по защите культурного наследия. Традиционные казахские искусства изучаются детьми в школах, что способствует культивированию талантов, обеспечивает передачу культуры из поколения в поколение и укрепляет её преемственность. Многие культурные реликвии включены в списки нематериального культурного наследия на национальном и региональном уровнях. Кроме того, местные сообщества и неправительственные организации активно содействуют защите традиционной культуры через проведение культурных фестивалей, конкурсов и других мероприятий. Эти инициативы не только популяризируют культурное наследие, но и укрепляют культурную самобытность нации, способствуя ее сохранению в условиях современных вызовов. Использование Интернета, социальных сетей и других платформ для распространения традиционной культуры казахского народа позволяет привлечь больше молодых китайцев, проживающих за рубежом, к изучению этого уникального культурного наследия.

Защита и сохранение традиционной культуры и искусства казахской этнической диаспоры в Синьцзяне, являющейся сокровищем китайской культуры, имеет жизненно важное значение. Традиционная казахская культура и искусство включают в себя уникальные национальные костюмы, изысканные изделия ручной работы и богатые народные сказания, несущие в себе историю, эмоции и мудрость казахского народа.

Культурное наследие казахов Синьцзяна является важной частью разнообразного и единого культурного ландшафта китайской нации. Поэтому дальнейшее укрепление традиционного культурного наследия имеет огромное значение для сохранения культурного разнообразия, содействия национальному единству и повышения доверия между представителями разных культур.

Казахский народ, проживающий в Синьцзяне, добился выдающихся успехов в защите своей традиционной культуры и искусства, сохранив свой уникальный культурный код. В сфере культурного наследия и образования в Синьцзяне создано множество баз нематериального культурного наследия и классов культурного образования. Традиционные казахские искусства включены в систему образования, что способствует культивированию талантов, обеспечивает передачу культуры из поколения в поколение и укрепляет ее преемственность. Благодаря этим мерам традиционная культура и искусство казахской этнической группы в Синьцзяне были эффективно защищены и переданы. Это не только способствует сохранению культурного разнообразия Китая, но и укрепляет целостность его культурного наследия, демонстрируя важность уважения и поддержки традиций всех этнических групп.

Резюмируя, можно утверждать, что в условиях глобализации традиционная культура и искусство казахской национальности в Синьцзяне представляют собой гармоничное сочетание традиций и современности, национальных особенностей и международной перспективы. Благодаря инновационным мерам защиты традиционная культура и искусство казахского народа эффективно сохраняются, наследуются и развиваются. Это не только укрепляет национальную уверенность и идентичность, но и способствует культурному обмену и интеграции, обогащая культурное разнообразие Китая и мира в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ербали Абан. О наследовании и развитии казахской музыкальной культуры //Canhua (часть 1)-2020.-№ 12.С.96-97.
2. Ли Мэнъюй. «Чувство» изготовления музыкальных инструментов: сенсорное познание при изготовлении синьцзянской казахской домбры//Китайская музыка, -2021.-№06. С.88-101.

3. Се Вэньвэнь. Исследование устной истории синьцзянского казахского танца и его роли в китайской культурной идентичности//Art Appreciation, -2020.-№17.-С.52-53.
4. Ян Лиронг. Исследование наследования музыкальной культуры кубузи казахской национальности// Новая культура Чу-2024.-№14.-С.59-62.
5. Оу Цзяюй. Почувствуй искусство и культуру казахского народа всем сердцем и душой: Учебная запись и анализ «Прекрасного летнего пастбища»//Hunan Education (D Edition)-2023.-№10.-С.63-65.
6. Введение в национальное нематериальное культурное наследие [Традиционная музыка] Казахские народные песни//Журнал песни «Синьшэн». - 2022 -№03. С.47-48.

REFERENCES

1. Erbali Aban. “About the inheritance and development of Kazakh musical culture” // Canhua (Part 1)-2020.-№ 12.Pp.96-97.
2. Li Mengyu. “The “feeling” of making musical instruments: sensory cognition through the making of Xinjiang Kazakh dombra” // Chinese music, -2021.-№ 06.Pp.88-101.
3. Xie Wenwen. “A study on the oral history of Xinjiang Kazakh dance and its role in Chinese cultural identity” // Art Appreciation, -2020.-№17.-Pp.52-53.
4. Yan Lirong. “A study on the inheritance of the musical culture of the Kubuzi of the Kazakh nationality” // New Chu Culture-2024.-№14.-Pp.59-62.
5. Ou Jiayu. “Feel the art and culture of the Kazakh people with your heart and soul: Studies and analysis of “Beautiful Summer Pasture” // Hunan Education (D Edition)-2023.-№10.-Pp.63-65.
6. “Introduction to national intangible cultural heritage [Traditional music] Kazakh folk songs” // “Xinshen” magazine. - 2022 -№ 03. Pp.47-48.

Ван Шию
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: 207175459@qq.com

Wang Shiyu
Postgraduate Student
Herzen State Pedagogical University

ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (XX-XXI ВВ.)

Аннотация. Статья исследует эволюцию жанрового разнообразия китайской музыки с начала XX века по настоящее время. Во введении анализируется исходное состояние традиционной китайской музыки, основанной на пентатонике и связанной с ритуалами и театром, а также влияние западной культуры после Синьхайской революции. Рассматриваются политические и социальные факторы, включая образовательные реформы и идеологическое давление, которые сформировали переход от камерных форм к массовым жанрам. Методы исследования включают анализ исторических документов, этнографических экспедиций для записи локальных традиций, изучение архивов музыкальных учреждений и роли государственной культурной политики. Особое внимание уделено периоду Культурной революции и её влиянию на творческую свободу, а также пост-реформенному этапу (конец 1970-х – 2000-е), когда началось активное заимствование западных жанров. Результаты демонстрируют, что к XXI веку китайская музыкальная сцена объединила традиционные элементы (пентатоника, инструменты пипа, эрху) с роком, поп-музыкой, электроникой и хип-хопом. Выявлены ключевые тренды: интеграция национальных мотивов в симфонические произведения, рост независимой инди-сцены, использование цифровых технологий и глобализация через коллаборации с зарубежными артистами. Обсуждение подчёркивает, что синтез традиций и инноваций стал ответом на политические ограничения и открытость рынка. Несмотря на давление, музыка сохранила культурную идентичность, адаптируя западные жанры (например, C-Pop, электронику) к локальным эстетическим нормам. Отмечена роль стриминговых платформ в демократизации доступа и появлении региональных сцен (Чэнду, Синьцзян). Статья делает вывод о том, что жанровое разнообразие отражает баланс между государственным контролем, глобальными тенденциями и возрождением интереса к аутентичным практикам, обеспечивая Китаю значимое место в мировой музыкальной культуре.

Ключевые слова: жанровое разнообразие, традиционная китайская музыка, культурный синтез, глобализация, современная музыка Китая.

GENRE DYNAMICS OF CHINESE MUSICAL CULTURE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION (20TH–21ST CENTURIES)

Abstract. The article examines the evolution of genre diversity in Chinese music from the beginning of the 20th century to the present day. The introduction analyzes the initial state of traditional Chinese music—based on the pentatonic scale and associated with rituals and theater—as well as the influence of Western culture following the Xinhai Revolution. It considers political and social factors, including educational reforms and ideological pressure, which drove the transition from intimate forms to mass genres. The research methods include the analysis of historical documents, ethnographic expeditions to record local traditions, the study of archives in

musical institutions, and the examination of the role of state cultural policy. Particular attention is given to the period of the Cultural Revolution and its impact on creative freedom, as well as to the post-reform stage (late 1970s–2000s), when active borrowing of Western genres began. The results demonstrate that by the 21st century the Chinese musical scene had integrated traditional elements (the pentatonic scale, instruments such as the pipa and erhu) with rock, pop music, electronic music, and hip-hop. Key trends identified include the integration of national motifs into symphonic compositions, the growth of an independent indie scene, the use of digital technologies, and globalization through collaborations with foreign artists. The discussion emphasizes that the synthesis of traditions and innovations became a response to political restrictions and market openness. Despite the pressure, the music retained its cultural identity by adapting Western genres (for example, C-Pop, electronic music) to local aesthetic norms. The role of streaming platforms in democratizing access and giving rise to regional scenes (Chengdu, Xinjiang) is also noted. The article concludes that genre diversity reflects a balance between state control, global trends, and a revival of interest in authentic practices, thereby securing a significant place for China in global musical culture.

Keywords: genre diversity, traditional Chinese music, cultural synthesis, globalization, contemporary Chinese music.

Традиционная китайская музыка к началу XX века характеризовалась многообразием жанров, однако большая часть исполнялась в камерных условиях или в составе придворных церемоний, что делало её недоступной широкому кругу слушателей и концентрировало развитие преимущественно внутри устоявшихся школ и направлений. Структуры музыкальных произведений базировались на особенностях пентатонической системы, где через чередование пяти основных звуков рождались мелодии, глубоко укоренённые в истории и национальной культуре [8]. Со временем в крупных городах Китая начала усиливаться мобильность населения, что способствовало распространению музыкальных традиций из сельской местности в более урбанизированную среду. При этом сохранялась тесная связь музыки с ритуальными и театральными формами: многие исполнители традиционных инструментов, таких как пипа, эрху и гуцинь, продолжали участвовать в народных праздниках, дополненных театром или оперными выступлениями. Интерес к театральному наследию, включая пекинскую оперу, расширил возможности для эксперимента и позволял создавать новые стилистические приёмы, которые позже стали фундаментом для последующих поколений исполнителей и композиторов. После Синьхайской революции музыкальное поле испытало влияние западной культуры через образовательные реформы и перевод учебников по теории музыки с европейских языков [2]. Подобная открытость к культурному обмену постепенно вела к возникновению новых течений, синтезирующих в себе национальные традиции с идейными веяниями извне; во многом этот процесс выстраивался через создание симфонических оркестров и формирование новых музыкальных коллективов. Влияние западной музыкальной формы распространилось на многие города, где открывались школы и факультеты, готовившие кадры для новой эпохи.

На протяжении всего XX века в китайской музыке складывался своеобразный диалог между многовековым наследием и современной композиторской техникой. В 30-40-е годы появились первые образцы крупных симфонических произведений, написанных китайскими композиторами, получившими образование за рубежом [14]. Их возвращение на родину означало не только трансляцию идей европейской гармонии, контрапункта и оркестровки, но и стремление интегрировать в большие формы звуки традиционных инструментов. Появлялись эксперименты с тембрами, расширялись диапазоны звучания. Однако воздействие политических факторов зачастую отбрасывало творцов к более

«народным» формам, требуя аккуратно сочетать национальную тематику с элементами нового времени. Эта тенденция продолжала нарастать вплоть до основания Китайской Народной Республики, где культурная политика ориентировалась на поддержку народных оркестров и ансамблей, чтобы подчеркнуть патриотическое содержание музыки. В концертных программах всё чаще звучали сочинения, сочетающие героическую ритмику с лирическими народными мотивами, что отражало идею нового национального стиля [4]. К середине века, даже в периоды наиболее жёстких культурных ограничений, отдельные композиторы и исполнители продолжали искать собственный голос, используя старинные мотивы и обрабатывая их средствами современного академического письма. Эти эксперименты оказались крайне важными для формирования дальнейших тенденций, поскольку создали предпосылки для возникновения различных стилей, которые раскроются в полную силу к концу XX века.

Материалы и методы исследования

С наступлением 50-60-х годов XX века происходила постепенная институционализация музыкального образования. Создавались государственные учреждения, призванные готовить профессиональных музыкантов, композиторов и дирижёров, а также развивать исследования в области теории музыки. В вузах открывались курсы по истории национального музыкального наследия, при этом часто читались и западные дисциплины, например, основы гармонии, сольфеджио и оркестровки. Параллельно формировался пласт массовых песен, посвящённых социально-политическим идеям, которые активно транслировались по радио и использовались в пропаганде [13]. Музыкальное творчество, ориентированное на широкую публику, стало более лаконичным, расходилось тиражами и распространялось не только в больших городах, но и в сельских районах. Громогласные хоралы, марши и песни, прославляющие труд, часто писались на материале народных напевов, внедряя в сознание слушателей знакомые интонации, однако изложенные под углом новой идеологии. Одновременно с этим в консерваториях и филармониях всё же сохранялись академические традиции: отдельные композиторы трудились над масштабными симфоническими формами, хотя получать поддержку для таких экспериментов было труднее. Понемногу начали формироваться авторские школы, где учащиеся перенимали творческий метод наставника и получили некоторое пространство для развития в собственном направлении. Вкус к исследованию традиционной музыки воплощался в экспедициях по отдалённым районам, в которых фиксировались обрядовые и этнические формы исполнения [7]. Эти крупномасштабные этнографические исследования, накопившие огромный пласт музыкального материала, обеспечили базис для дальнейших композиторских опытов на национальной основе.

В период Культурной революции многие направления музыкальной жизни были поставлены под жёсткий контроль, складывались во множестве случаев крайне ограниченные условия для творчества, так как официально поощрялись только угодные власти произведения [9]. Исполнителям приходилось адаптировать свой репертуар, ориентируясь на требования, предъявляемые идеологической конъюнктурой. Тем не менее, именно в эти годы началось формирование совсем молодого поколения музыкантов, которым предстояло станцевать на грани запретного и разрешённого, сохраняя интерес к классической традиции. Некоторые переориентировались на механические инструменты, которые могли воспроизводить популярные мелодии, превращая их в элемент массовых представлений. В городах продолжались подпольные встречи, где слушали зарубежные записи, в том числе джаз, рок, эстраду. Знакомство с этими пластами западной культуры, хоть и считалось официально недоступным, зарождало тягу к новизне. Так формировались предпосылки к культурному взрыву, который проявился в последующие десятилетия, когда

ограничения ослабли [12]. Накопленное напряжение вылилось в многообразные стили и жанры, ставшие отражением новых взглядов молодёжи, вырвавшейся из жёстких идеологических рамок.

Результаты и обсуждение

После завершения Культурной революции и начала реформы «реформ и открытости» в конце 70-х – начале 80-х годов, китайская музыка получила глоток свободы, позволивший стремительно развиваться разным направлениям. Прежние запреты постепенно снимались, а зарубежная музыка стала доступнее, что подталкивало китайских композиторов и исполнителей к поиску собственного уникального языка, авторской манере. В это время в крупных городах, таких как Пекин, Шанхай и Гуанчжоу, начали появляться рок-группы, ставшие символами молодёжного бунта и нового самосознания [6]. Рок-музыка не была традиционно китайской, однако представители этого жанра стали адаптировать в своих композициях некоторый национальный колорит, используя китайские мотивы и инструменты в аранжировке. Наряду с роком появились также фолк-роковые эксперименты, где объединились акустические гитары с локальными мелодическими паттернами. Великая популярность некоторых исполнителей, например, Cui Jian, свидетельствовала о том, что молодёжь активно включилась в культурный процесс, используя музыку как форму социального высказывания. Параллельно в моду входили эстрадные баллады, ориентированные на молодёжь, где тексты песен касались проблем повседневной жизни, любви и личных переживаний.

Важно отметить, что академическая среда также сыграла большую роль в формировании композиторских школ, где выпускники китайских консерваторий пытались соединять западные композиционные техники с элементами народной музыки [3]. В 80-е годы начался выпуск оригинальных симфонических произведений со специфическими китайскими темами, где мастерство оркестровки сочеталось с пентатоникой и традиционными ритмическими формулами. Дирижёры, получившие образование за границей, активно привлекали китайские инструменты к исполнению классических сочинений, создавая уникальные коллаборации. Такая практика открыла путь к дальнейшей интернационализации и появлению ансамблей, где соседствовали, например, скрипка и эрху, виолончель и пипа. Подобные эксперименты вызывали интерес у западной публики, и китайские оркестры начали получать приглашения на гастроли в Европу и США. Эти поездки, в свою очередь, возвращали в Китай дополнительный поток зарубежных веяний, усиливая многожанровую палитру. К концу 80-х в музыкальной культуре Китая укоренилось стремление к свободе самовыражения, и политики уже не могли полностью регулировать процесс, как это было в предыдущие десятилетия.

В 90-е годы в Китае сформировалось несколько мощных отраслей коммерческой индустрии: кино, телевидение, реклама, рекламирующая товары массового потребления. Всё это требовало музыкального сопровождения, и композиторы обратились к формам, способным мгновенно завоёвывать массовую аудиторию [5]. Поп-музыка, эстрадные композиции, R&B, танцевальные ритмы стали чрезвычайно востребованными, формируя целый рынок музыкальных продюсеров и исполнителей. Китайские звукозаписывающие компании начали искать талантливых молодых артистов, которые могли выступать вовсе не только в родной стране, но и ориентироваться на международную сцену. В результате появилось обилие звезд, известных во всей Азии. Некоторые из них, сочетая привлекательный визуальный образ и современный саунд, стартовали сольные карьеры за рубежом, покоряя аудиторию с помощью клипов, транслируемых на региональных музыкальных каналах. Одновременно с этим с развитием технологий домашней записи на компьютере начался расцвет независимых исполнителей, чьи демо или любительские

альбомы распространялись по сети. Зародилось понятие «инди-сцена», где авторы не зависели от крупных лейблов и могли экспериментировать в значительно более широком формате. Новые медиаплатформы и рост городов стимулировали появление многочисленных живых выступлений в клубах, барах, на фестивалях, где выступали самые разные музыканты: от фольклорных коллективов до электронщиков.

В то же время серьёзная академическая музыка также не стояла на месте: известные китайские композиторы продолжали получать награды за рубежом и даже закрепляться в западном музыкальном пространстве [10]. Современные симфонии, оратории, балеты попадали в репертуар мировых оркестров, а отдельные китайские оперы ставились в ведущих театрах мира. Это обозначало признание высокой конкурентоспособности национальной композиторской школы, которая научилась легко адаптироваться к европейской традиции и при этом сохранять аутентичный колорит. Использование традиционных инструментов и народных мотивов в масштабных проектах позволяло производить оригинальное впечатление на слушателя, уставшего от стандартного репертуара. Не менее важным направлением стало создание электронной музыки, которая с наступлением цифровой эры получила прогрессивное развитие. Компьютерные технологии позволили китайским авторам исследовать широкие звуковые просторы, сочетая сэмплы традиционных инструментов с электронными фонами, атмосферными звуками и различными эффектами. Это способствовало появлению как экспериментальных музыкальных проектов, так и более коммерчески ориентированных электронных исполнителей. Масштабность китайского рынка делала электронную музыку конкурентной даже на мировой арене.

Уже к рубежу 2000-х годов в китайской музыке сформировалось огромнейшее стилистическое разнообразие. Жанры варьировались от традиционных народных театральных форм (например, Юэ Опера или Сычуаньская Опера) до кислотного техно, причём все эти направления существовали в относительно параллельном поле, имея своих постоянных почитателей. Конечно, господствующие тенденции нередко менялись: так, в 2000-е годы всплеск популярности получил мейнстримный поп и «C-Pop» (Chinese pop), рассчитанный на молодёжь крупных городов [1]. Стриминговые платформы и развитие цифровой инфраструктуры, в том числе быстрый мобильный интернет, сделали музыку доступной как никогда ранее. С другой стороны, классический репертуар не только продолжал исполняться в традиционной манере, но и всё активнее подвергался кроссоверу. Молодые исполнители смело ставили эксперименты, исполняли классические пьесы в сопровождении электронных семплов или даже в формате рок-группы. Всё это способствовало дальнейшей поляризации вкусов: одни слушатели придерживались консервативных взглядов и сохраняли верность проверенным временем исполнителям, а другие охотно обращались к новому звуку и тенденциям.

Дополнительно новое время потребовало обновления музыкальных инструментов и методов их распространения: массово производились электронные клавишные, гитары, цифровые ударные установки. С их помощью можно было создавать композиции в западном стиле, не теряя при этом возможности интегрировать китайские мелодические линии и ритмику [11]. В университетах и консерваториях стали всё более распространёнными специализированные курсы по звукорежиссуре и продюсированию, что способствовало быстрому росту профессионального уровня молодых музыкантов. Кроме того, в глобализированном мире китайские исполнители могли учиться за границей, везя оттуда не только знания, но и новые контакты, которые затем помогали наладить гастрольную деятельность разных коллективов. Благодаря фестивалям и конкурсам за рубежом аудитория познакомилась с китайскими исполнителями, работающими в разнообразных жанрах: от чисто академических до авангардно-электронных. Подобная

многоплановость расцвела в интернете, где миллионы пользователей загружали собственные треки или каверы, тем самым расширяя границы сцены и стирая барьеры между профессионалом и любителем.

Одним из наиболее заметных феноменов последних десятилетий стал рост хип-хоп-культуры в Китае [6]. Рэп-баттлы, фристайлы, уличные танцы, граффити – всё это перестало восприниматься как нечто чужеродное. Многие молодые артисты, особенно в мегаполисах, выстроили успешные карьеры, выпуская треки на китайском языке, иногда дополняя их традиционными инструментальными вставками. Тексты песен затрагивают социальные проблемы, описание повседневной жизни, личные переживания. При этом хип-хоп-сообщество Китая довольно многообразно, включает региональные сцены, каждая со своей спецификой. В Чэнду, например, сформировалось комьюнити, где местный диалект активно использовался в текстах, придавая репертуару особенный колорит [15]. Параллельно шла тенденция на популяризацию «мягкой силы» Китая через soundtracks к фильмам и сериалам, которые нередко содержали элементы популярной музыки, сочетающие современный бит с национальными инструментальными партиями. Растущая киноиндустрия предоставляла сцену для симфонических оркестров, что позволяло поддерживать и развивать академическое направление. Многие современные композиторы сочиняют сложные партитуры, сохраняя интерес к традиционным мотивам, но упаковывая их в универсальные формы, пригодные для широкого зрителя.

Если обратиться к более экспериментальной стороне музыкальной культуры, то можно отметить, что с наступлением XXI века композиторы начали активно исследовать границы шума, тишины, нелинейных форм. Возникли объединения энтузиастов, которые проводили перформансы в нетрадиционных локациях: на промышленных объектах, в старых фабричных цехах, на заброшенных территориях городов [4]. Эти акции часто соприкасались со смежными видами искусства – contemporary dance, инсталляциями, видеоартом. Предпринимались попытки переосмыслить классическую китайскую музыку, зафиксировать её в виде звуковых коллажей, где перемежались городские шумы и записанные фрагменты народных инструментов. В таких проектах нередко звучат пение горловых вокалистов из внутренних регионов, перемешанное с электроникой и современными звуковыми эффектами. Эти пограничные формы привлекают исследователей и любителей саунд-арта, при этом не всегда находят отклик у массовой аудитории, но отражают неисчерпаемый поиск новых звучаний, характерный для современного музыкального пространства в Китае.

Важнейший фактор многогранности китайской музыки в XXI веке – это всё ещё усиливающийся процесс глобализации. Музыканты сотрудничают с западными лейблами, регулярно обмениваются идеями на международных фестивалях, выпускают релизы, ориентированные на слушателей со всего мира [2]. Диаспора китайцев в Северной Америке, Европе и Австралии создаёт сцены, где смешиваются музыкальные традиции различных культур, позволяя китайским мотивам естественным образом проникать в мировую поп- и электронную музыку. Нередки ситуации, когда зарубежные исполнители специально приглашают китайских коллег для участия в записи альбомов или совместных туров. В свою очередь китайские поп-артисты, обладающие широким признанием на Родине, также завоёвывают международную аудиторию, используя смесь китайского и английского языков в своих песнях [8]. Подобные коллаборации способствуют ещё большему многообразию жанров, поскольку соединяют черты разных национальных музыкальных культур.

Одновременно в Китае возрождается интерес к глубокому изучению аутентичных инструментов и локальных стилей, которые были на периферии музыкального мейнстрима. В некоторых регионах особо актуальным стал традиционный ансамблевый жанр, где

каждый инструмент имеет конкретное ритуальное или функциональное назначение [14]. Молодёжь, уставшая от засилья поп-культуры, тянется к корням, ищет самобытность в местных легендах и преданиях. В результате красоты национальных инструментов – таких как шэн, суона, хуцинь – приобретают новый смысл, обретая актуальность для современного слушателя, который видит в них не просто старину, но и источник уникального живого звука. Медиа и стриминговые платформы позволяют таким коллективам находить слушателей с разных концов страны и даже мира, используя лайв-трансляции концертов. Разумеется, это ведёт к дальнейшему обогащению палитры жанров, поскольку постепенно старые формы могут сливаться с элементами поп- или электронной музыки.

Несмотря на кажущуюся хаотичность, развитие китайской музыки в XX–XXI веках следует логике постоянного поиска баланса между традицией и инновацией. Революционные и политические периоды неоднократно прерывали этот процесс, задавая ему идеологические рамки, но в итоге оказывалось, что накопленный пласт традиций не исчезал, а лишь временно уходил в тень [6]. По окончании периодов жёсткого контроля музыка вновь обретала свободу и развивалась ускоренными темпами, впитывая западные импульсы и переосмысляя их согласно местной культуре. Информационная эпоха, начинавшаяся с 80-х годов, окончательно сломала географические преграды, и современный слушатель обладает огромным выбором музыкальных стилей. Крупные города Китая стали центрами многожанровой динамики, благодаря которой возникают новые тенденции, смешивающие в себе академическую классику, экспериментальный авангард, хип-хоп, рок, электронную музыку и неизменно актуальные народные мотивы [1].

На сегодняшний день китайская музыкальная сцена достигает впечатляющих масштабов и отличается чрезвычайной многогранностью. Крупные симфонические оркестры продолжают совершенствовать своё мастерство, исполняя произведения авторов со всего мира, включая немало блестящих сочинений китайских композиторов [8]. В сфере эстрадной и поп-музыки наблюдается жёсткая конкуренция, при этом многие артисты пытаются найти свой путь, экспериментируя с формами и смешивая культурные коды. Подъём региональных сцен, будь то кантонская поп-музыка, тибетские этнические мотивы или фьюжн из Синьцзяна, обогащает общую картину, предлагая слушателю альтернативу столичному мейнстриму [4]. Глобальное влияние и цифровая среда воздействуют на все аспекты музыкального производства и потребления, поэтому в сетевых сообществах можно обнаружить продюсеров и исполнителей, распространяющих достаточно смелые проекты за считаные часы благодаря возможности мгновенного обмена данными.

Параллельно развивается и образовательная сфера: китайские консерватории и музыкальные институты выпускают специалистов по самым разным направлениям, от дирижёрского искусства до звукового дизайна [13]. Множество фестивалей проводится ежегодно – от академических до электронных – и они часто финансируются как государством, так и частными спонсорами, что свидетельствует о высоком интересе к музыкальному искусству. В обществе давно сформировалось понимание, что культурная политика может продвигать «мягкую силу» государства, благоприятствуя музыкальному экспорту и расширяя сферу влияния. В ответ на это музыка выступает двигателем социальных изменений, так как даёт пространство для самовыражения молодому поколению, говорящему на языке, который уже не ограничивается твёрдыми канонами [7]. Разнообразие жанров является естественным следствием такой открытости и свободомыслия.

Выводы

Внутри китайской музыкальной культуры происходит постоянный диалог между прошлым и будущим. Многие исследователи указывают на то, что сохранение редких инструментов и техник исполнения не просто память о прошлом, а база для творческого развития композиторов XXI века [5]. На международной арене китайская музыка вбирает в себя самые разные стили: джаз, соул, метал, EDM, регги, лаунж. Это позволяет новым поколениям профессионалов и любителей совершенствовать своё мастерство и объединять людей независимо от их происхождения. Важно и то, что китайские фестивали стали более открытыми для зарубежных артистов, а международные фестивали – для китайских. Подобная обменная сеть устанавливает мосты между Востоком и Западом, открывая двери к новой глобальной музыкальной культуре [9]. Крупные мейджоры записывают совместные альбомы с китайскими исполнителями, а западные поп-звёзды выпускают специальные версии своих треков на китайском языке, ориентируясь на огромный рынок.

Несомненно, в обозримом будущем тенденция к синтезу жанров сохранится. Рост числа независимых лейблов и расширение цифровых площадок открывают возможности для самопродвижения музыкантов. Постепенная демократизация доступа к звукозаписывающей аппаратуре и хоть и относительно, но всё же повышающаяся свобода самовыражения ведут к ещё большему многообразию. Уже сейчас нередки случаи, когда молодые исполнители добиваются широкой популярности, используя социальные сети и стриминговые сервисы, минуя традиционные каналы шоу-бизнеса [1]. Таким образом, развитие китайской музыки с XX по XXI век демонстрирует непрерывный процесс объединения традиционных и новых форм, обогащения за счёт взаимодействия с другими культурами и сохранения при этом стойкой национальной идентичности. В истории Китая неоднократно подтверждалась идея, что музыка является зеркалом общества, отражая его ценности, перемены, противоречия. Независимо от технического прогресса и политических ситуаций, этот феномен будет продолжать создавать всё новые грани звучания, завораживая слушателей глубиной и разнообразием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжао И. Ключевые фигуры современного джазового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3 (53). С. 73–78.
2. Лю С. Анализ эстетических черт популярной музыки КНР // Научный аспект. 2024. Т. 19. № 7. С. 2294–2298.
3. Лю С. Знакомство с искусством китайской симфонической музыки, оперы и балета через историю Китайско-Восточной железной дороги // История и культура Приамурья. 2016. № 1 (19). С. 49–66.
4. Ли Я. Китайское музыкальное искусство в начале XX в. (1900-е – 1930-е гг.) // Вопросы истории. 2022. № 10-1. С. 138–149.
5. Хуан Ф. Некоторые особенности китайской популярной музыки конца XX – начала XXI века // Научный аспект. 2022. Т. 1. № 4. С. 6–10.
6. Брагина Н. Н., Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 63–78.
7. Ван Ч. Музыкальный язык китайских хоровых произведений // Научный аспект. 2022. Т. 5. № 6. С. 595–600.
8. Цзя Ю., Лопин Р. А. Особенности музыкального искусства в культуре Китая // Аллея науки. 2022. Т. 1. № 4 (67). С. 216–222.

9. Ли Ю. Становление и развитие жанра кантаты в музыкальной культуре Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). С. 80–86.
10. Ци Ц. Современные технологии формирования творческой активности студентов-вокалистов в педагогической практике // Управление образованием: теория и практика. 2024. № 2-2. С. 221-226. DOI 10.25726/q2903-5125-6222-y.
11. Ян Бохуа. К вопросу о становлении системы общего музыкального образования в Китае (1840–1907 гг.) // Письма в Эмиссия. Оффлайн. 2008. № 10. С. 1281.
12. Ван Ч. Факторы и предпосылки появления и развития хоровой музыки в китайской культуре // Научный аспект. 2022. Т. 5. № 6. С. 590–595.
13. Ли Ю. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 5А. С. 296–303.
14. Чжан, Ц. Контроль дыхания при обучении вокалу сопрано // Управление образованием: теория и практика. 2024. № 3-2. С. 196-201. DOI 10.25726/h0174-9262-8166-j.
15. Красильников И. М. Развитие музыкального образования в современном мире // Педагогика. 2010. № 10. С. 88–94.

REFERENCES

1. Zhao I. Key Figures of Contemporary Jazz Art in China // Current Problems of Higher Musical Education. 2019. No. 3 (53). Pp. 73–78.
2. Liu S. Analysis of the Aesthetic Features of Popular Music in the PRC // Scientific Aspect. 2024. Vol. 19. No. 7. Pp. 2294–2298.
3. Liu S. An Introduction to the Art of Chinese Symphonic Music, Opera, and Ballet Through the History of the China–Eastern Railway // History and Culture of Priamurye. 2016. No. 1 (19). Pp. 49–66.
4. Li Ya. Chinese Musical Art in the Early 20th Century (1900s – 1930s) // Historical Issues. 2022. No. 10-1. Pp. 138–149.
5. Huang F. Some Characteristics of Chinese Popular Music of the Late 20th – Early 21st Century // Scientific Aspect. 2022. Vol. 1. No. 4. Pp. 6–10.
6. Bragina N. N., Wang Ze. The Musical Culture of China in the First Half of the 20th Century. The Dialogue Between European and National // Herald of Culturology. 2021. No. 2 (97). Pp. 63–78.
7. Wang Ch. The Musical Language of Chinese Choral Works // Scientific Aspect. 2022. Vol. 5. No. 6. Pp. 595–600.
8. Jia Yu., Lopin R. A. Features of Musical Art in Chinese Culture // Alley of Science. 2022. Vol. 1. No. 4 (67). Pp. 216–222.
9. Li Yu. The Emergence and Development of the Cantata Genre in Chinese Musical Culture // Current Problems of Higher Musical Education. 2019. No. 4 (54). Pp. 80–86.
10. Qi C. Modern Technologies for Enhancing the Creative Activity of Vocal Students in Pedagogical Practice // Educational Management: Theory and Practice. 2024. No. 2-2. Pp. 221–226. DOI 10.25726/q2903-5125-6222-y.
11. Yang Bohua. On the Formation of the System of General Music Education in China (1840–1907) // Letters in Emission. Offline. 2008. No. 10. 1281 p.
12. Wang Ch. Factors and Preconditions for the Emergence and Development of Choral Music in Chinese Culture // Scientific Aspect. 2022. Vol. 5. No. 6. Pp. 590–595.
13. Li Yu. Piano Arrangement in the History of Chinese Music // Culture and Civilization. 2017. Vol. 7. No. 5A. Pp. 296–303.

14. Zhang, C. Breath Control in Soprano Vocal Training // Educational Management: Theory and Practice. 2024. No. 3-2. Pp. 196–201. DOI 10.25726/h0174-9262-8166-j.
15. Krasilnikov I. M. Development of Music Education in the Contemporary World // Pedagogy. 2010. No. 10. Pp. 88–94.

Ли Ваньюэ
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
e-mail: lwanyue@yandex.ru

Li Wanyue
graduate student
Saint Petersburg State University

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВА И ТЕХНИКИ В ТЕЛЕСНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Аннотация. Стремительное развитие цифровых технологий непрерывно разрушает и переосмысливает границы между искусством и технологиями. В этом процессе тело, выступающее ключевым посредником художественного восприятия и творчества, обнаруживает всё более очевидную роль и агентность во взаимодействии искусства с технологиями. Исследуя данную проблему через феноменологическую оптику, настоящая работа фокусируется на телесном опыте и смыслах, порождаемых подобными взаимодействиями. Цель заключается в построении теоретической структуры для осмысления современных отношений искусства и технологий — с эмпирическим анализом на конкретных примерах — и, в конечном итоге, в формулировании критического осмысления сущности художественного опыта в цифровую эпоху.

Ключевые слова: Феноменология, Перспектива тела, воплощение, Мерло-Понти, технологическое воплощение, цифровое искусство, экзистенциальный кризис.

A PHENOMENOLOGICAL STUDY OF THE INTERACTION BETWEEN ART AND TECHNOLOGY FROM A BODILY PERSPECTIVE

Abstract. The rapid development of digital technologies is continuously breaking down and redefining the boundaries between art and technology. In this process, the body, a key mediator of artistic perception and creativity, reveals an increasingly evident role and agency in the interaction between art and technology. Exploring this issue through a phenomenological lens, this paper focuses on bodily experience and the meanings generated by such interactions. The aim is to build a theoretical framework for making sense of the contemporary relationship between art and technology - with empirical analysis through case studies - and ultimately to formulate a critical reflection on the essence of artistic experience in the digital age.

Keywords: Phenomenology, Physical Perspectives, Embodiment, Merleau-Ponty, Technological Embodiment, Digital Art, Existential Crisis.

Введение

Феноменология как философский метод концентрируется на описании и анализе структур сознательного опыта, избегая априорных предположений о его сущности. В исследованиях искусства и технологий феноменология предлагает уникальный ракурс, позволяя фокусироваться на самой «явленности» (appearance) взаимодействия искусства и техники, а не только на их функциональности или семантике.

Телесная феноменология Мерло-Понти формирует теоретическую основу для понимания роли тела в этом взаимодействии. Для него тело — не пассивный инструмент восприятия, а активный агент, конституирующий наш опыт мира. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти развивает концепцию «воплощённой субъективности» (embodied subjectivity), подчёркивая, что тело как перцептивный субъект обладает

собственной агентностью.[Мерло-Понти, 1999] Он отвергает картезианский дуализм души и тела, утверждая их неразрывное единство: тело является изначальным медиумом, через который мы осмысливаем реальность.Телесная феноменология Мерло-Понти демонстрирует, что технологии, взаимодействуя с перцептивными и двигательными возможностями тела, не просто расширяют художественные средства, но и перенастраивая способ существования художественного опыта. В эпоху цифровых медиа тело становится местом встречи материального и виртуального, где технология выступает не внешним инструментом, а со-конституирующим элементом эстетического опыта.

Искусство, по Мерло-Понти, сопоставимо с философией, поскольку оно раскрывает глубочайшие аспекты человеческого существования, одновременно утверждая приоритет телесного опыта в перцептивных формах. Этот подход даёт ключ к пониманию взаимодействия искусства и технологий: технология — не просто инструмент или посредник, но экзистенциальное продолжение тела, трансформирующее способы восприятия и интерпретации искусства.

1. Феноменологическая основа для взаимодействия искусства и техники

Феноменология искусства как раздел философии и эстетики объединяет художественное творчество, арт-объекты, художника, рецепцию искусства и культурный контекст в целостную живую систему, исследуя экзистенциальный смысл художественного акта. Художественный опыт представляет собой конструктивное действие, основанное на репрезентации: через него субъект преобразует семиотические тексты с определёнными сопутствующими контекстами в художественные произведения.

С феноменологической позиции способ явленности арт-объекта неразрывно связан с телесным восприятием зрителя. Как отмечается в исследованиях живописи: «Подвижность тела обладает высшей значимостью». [Кроутер П., 2009] Зритель устанавливает интерактивные отношения с произведением искусства через телесное движение и перцептивное взаимодействие, формируя основу художественного переживания. Например, в инсталляциях Олафура Элиассона (Olafur Eliasson) физическое перемещение зрителя в пространстве активирует динамику световых рефракций, превращая пассивное созерцание в со-творческий акт.

В художественном опыте воплощение (embodiment) выступает ключевой концепцией для понимания эстетического переживания. В процессе художественного творчества и рецепции тело не является лишь пассивным рецептором, но становится активным соучастником — через движение, позу и перцепцию оно конституирует смыслы произведения. Эта телесная вовлечённость особенно ярко проявляется в цифровом искусстве: например, в интерактивных инсталляциях физические действия зрителя напрямую влияют на форму арт-объекта, создавая динамический интерактивный эстетический опыт *(см. проекты Refik Anadol, где алгоритмы преобразуют данные в «перцептивную топологию»)*.

Теория воплощённого познания подчёркивает, что когнитивные процессы встроены в телесные и средовые контексты, а не сводятся к внутримозговой активности. Этот подход открывает новые перспективы для анализа взаимодействия искусства и технологий. В VR-искусстве, например, движение тела и жесты зрителя становятся частью диалога с виртуальной средой, трансформируя как способы восприятия, так и формы художественной выразительности. Посредством анализа воплощения мы можем глубже понять, как технологии опосредуют процессы смыслопорождения в современном искусстве.

Феноменологический метод Мерло-Понти особенно релевантен для анализа воплощённого художественного опыта. Он утверждает, что наше восприятие — это не пассивное принятие внешних стимулов, а активное соучастие в конституировании

мира.[Мерло-Понти, 1999] В цифровом искусстве технология становится продолжением и медиатором перцептивных процессов, усложняя и обогащая эстетическое переживание. Например, алгоритмы генеративного искусства (напр., работы *Mario Klingemann*) выступают не просто инструментами, а экзистенциальными расширениями телесного восприятия, где код трансформируется в «перцептивный хореограф» пространственно-временных структур.

Феноменология технологии занимается тем, как техника формирует и изменяет наши способы существования и способы восприятия. Во взаимодействии искусства и техники перестают быть просто инструментом для воплощения искусства, а становятся частью самого художественного опыта. Техника переопределяет границы и возможности искусства через взаимодействие с телом.

Концепция « воплощения технологии» объединяет феноменологию и философию техники в попытке преодолеть разрыв между миром жизни и миром науки.[Чжоу Вупенг, 2019] Она подчеркивает симбиотические отношения между техникой и телом, в которых технология переживается и понимается через телесное восприятие, а тело приобретает новые перцептивные способности и способы бытия через технику.

С феноменологической позиции тело выступает медиумом технологического восприятия — технологии переживаются и осмысливаются через их телесное опосредование. Концепт «воплощения» (embodiment) акцентирует:

1. Активную природу телесного восприятия. Тело - это не является объектом для наблюдения (Körper), а живое, интенциональное существо (Leib). Тело активно конструирует свое осознание мира через движение и восприятие, например, зрение зависит от движения тела (рассматривание предметов под разными углами при ходьбе), а само зрение управляет действиями тела.[Мерло-Понти, 1999];

2. Медиативную функцию тела в конституировании взаимодействия между сознанием и окружающим миром.[Демченко Л.М.& Гончаров Н.В., 2012] Вместо того чтобы просто говорить о теле как о « посреднике», «телесная медиация» подчеркивает само тело как динамический процесс взаимодействия между восприятием и окружающей средой. В частности, тело является связующим звеном между субъектом и миром. Когда мы протягиваем руку и касаемся стакана с водой, тело не только воспринимает температуру и тактильные ощущения, но и взаимодействует с окружающей средой посредством движений (напр., хватания, наклона), формируя полное восприятие «воды».

Этот холистический подход согласуется с прагматистской моделью «организм-среда» Джона Дьюи, преодолевая бинарную оппозицию субъекта и объекта.[Дьюи Д., 1980]

В феноменологическом подходе к взаимодействию искусства и технологий тело, выступая медиумом восприятия и творчества, связывает обе сферы. Технология переопределяет сущность художественного опыта, трансформируя способы телесного восприятия и модусы существования.

Расцвет VR-искусства рассматривается через призму феноменологии Мерло-Понти, где перцептивный опыт, полученный через телесное вовлечение, превалирует над рациональной рефлексией. В виртуальной реальности телесное восприятие зрителя реорганизуется, формируя новые режимы эстетического переживания (напр., проекты Laurie Anderson с сенсорными костюмами, преобразующими движение в звук).

Феноменологические теории и методы актуальны для VR-творцов. Как отмечает феноменолог Кай Ример (Kai Riemer), профессор Сиднейского университета, холистический подход феноменологии демонстрирует, что нарративы историй и непосредственного опыта не могут быть редуцированы к объективированным данным в понимании редукционистского материализма. [Ример К., 2014] Этот тезис подчёркивает целостность и неразрывность художественного опыта, предлагая ключевой ракурс для

анализа технологически опосредованного искусства.

2. Формы художественной практики и эксперименты с воплощением

Интерактивное инсталляционное искусство - это важная область взаимодействия искусства и техники, которая позволяет зрителям непосредственно участвовать в художественном произведении с помощью технологических средств, создавая тем самым динамичный и интерактивный эстетический опыт. В таких инсталляциях обычно используются такие технологии, как сенсоры, компьютеры и проекции, которые преобразуют движения тела зрителя в визуальные, звуковые или другие формы художественного выражения. В интерактивных инсталляциях движения тела зрителя могут напрямую влиять на выразительность произведения искусства, например, в звуковых инсталляциях движение зрителей может вызывать различные звуковые эффекты, формируя интерактивный опыт звука и пространства.

Физическое участие в интерактивном инсталляционном искусстве не только меняет восприятие зрителей, но и меняет выражение художественного произведения. Благодаря движению и взаимодействию тела зрители могут активно исследовать и открывать для себя многочисленные возможности произведения искусства, формируя тем самым глубокий, иммерсивный опыт. Этот опыт включает в себя не только визуальное и слуховое восприятие, но и телесное осязание и движение, формируя всеобъемлющий перцептивный опыт.

Известный пример - «Бесконечная зеркальная комната»» Яёи Кусамы (Yayoi Kusama, Infinity Mirror Room). В этой инсталляции зритель попадает в небольшую комнату, покрытую зеркалами с различными световыми и звуковыми инсталляциями. Благодаря отражению в зеркалах, изображение зрителя бесконечно воспроизводится и расширяется, создавая иллюзию бесконечного пространства. Движения тела зрителя напрямую влияют на динамику этого «бесконечного пространства», делая впечатления каждого зрителя уникальными. Этот интерактивный опыт не только бросает вызов восприятию зрителями пространства и самих себя, но и заставляет глубже задуматься о существовании и реальности.

Технология виртуальной реальности (VR) открыла радикально новые возможности для художественного творчества, трансформируя саму модальность эстетического опыта. В VR-искусстве зритель перестаёт быть пассивным наблюдателем, становясь составляющей арт-объекта: через телесное движение и интерактивное взаимодействие он напрямую влияет на генерацию и трансформацию художественного контента.

Ярким примером служит глубоководный опыт VR-проекта «The Blu». В этом проекте зрители, надевая шлемы VR, погружаются в виртуальный океанский мир. Посредством поворотов головы и перемещений тела они взаимодействуют с цифровыми морскими организмами. Этот опыт выходит за рамки визуальности — он телесно воплощён (embodied): физические действия зрителя непосредственно определяют его позицию и перспективу в виртуальном пространстве. Такое воплощённое взаимодействие (embodied interaction) создаёт экзистенциальную связь между зрителем и произведением, реализуя феноменологический принцип «бытия-в-мире» через технологические опосредования.
Технология дополненной реальности (AR) предлагает еще одну возможность для создания искусства,совмещая виртуальный контент с физическим миром для усиления перцептивного опыта пользователя.. В искусстве AR восприятие тела становится более сложным и многоуровневым, поскольку оно включает в себя переплетение и слияние реального и виртуального миров.

Одним из примеров является проект «AR Museum» (Музей дополненной реальности). В этом проекте зрители могут накладывать виртуальные произведения искусства на реальные музейные пространства с помощью смартфонов или AR-очков. Двигая своим

телом, зрители могут наблюдать и воспринимать эти виртуальные произведения искусства с разных точек зрения, как если бы они существовали в реальном пространстве. Такой опыт не только расширяет экспрессивный потенциал искусства — виртуальные слои динамически реагируют на позицию зрителя, но и трансформирует отношения между зрителем и произведением — от пассивного созерцания к сотворческому диалогу.Приобретается персонализированный интерактивный характер, где каждый жест тела становится семантическим жестом в конституировании смысла.

Растущая интеграция искусства и техники в контексте непрерывной эволюции цифровых технологий вызвала ряд вопросов, вызывающих беспокойство. Чрезмерная зависимость от технологий может привести к механизированному и стандартизированному восприятию искусства, тем самым ослабляя индивидуальное выражение и эмоциональную передачу художественного творчества. В связи с этим в процессе взаимодействия искусства и техники необходимо обратить внимание на баланс между применением технологий и гуманистическими ценностями, а также обеспечить сохранение и усиление гуманистического подтекста и эмоциональных качеств художественного опыта в процессе расширения технологических возможностей.

3. Экзистенциальный кризис и художественное искупление

Глубокое проникновение цифровых технологий в сферу искусства по своей сути порождает феноменологический парадокс человеческого перцептивного опыта и способов существования. Отталкиваясь от хайдеггеровской критики «постава» (Gestell) техники, современные проблемы во взаимодействии искусства и технологий — такие как стандартизация и размытие границ между реальным и виртуальным — указывают на двойственную роль технологий как посредника в конституировании воплощённого существования (embodied existence), она не только расширяет возможности восприятия, но и запускает кризис отчуждения на экзистенциальном уровне.

Когда цифровые технологии превращают процессы художественного творчества и восприятия в вычислимую и воспроизводимую программную логику, их внутренние механизмы стандартизации разрушают аутентичность эстетического опыта. Феноменология подчёркивает, что искусство как «раскрытости бытия» (aletheia) зависит от воплощённого участия создателя и реципиента: случайность мазка в ручном творчестве, пространственность телесного перемещения в выставочном зале — всё это составляет органические элементы генерации художественного смысла.

Однако за иллюзией персонализации алгоритмических рекомендаций скрывается дисциплинирующая датификация эстетических предпочтений; иммерсивные симуляции виртуальной реальности, реконфигурируя сенсорные стимулы, сводят тело к «входному терминалу» технологической системы. Этот режим дезэмбодиментации (disembodiment) по своей сути противоречит феноменологическому тезису Мерло-Понти о «теле как медиуме мира»[Мерло-Понти, 2006]: когда художественный опыт предварительно кодируется технологическими программами, изначальная связь между человеком и миром через телесное взаимодействие разрывается, а эмоциональная специфика и индивидуальная экспрессия искусства редуцируются до функционализированных продуктов в рамках технических схем.

Экзистенциальный спор о «квази-аутентичного» опыте, создаваемом технологией виртуальной реальности, сосредоточен на конфликтующих ценностных иерархиях различных способов бытия в феноменологическом смысле. Гуссерль, различая «реальное бытие» (reales Sein) и «интенциональное бытие» (intentionales Sein), указывал: виртуальный опыт как интенциональный конструкт сознания всегда остаётся вторичной мимикрией структур восприятия реального мира.[Гуссерль Э., 2009] Мерло-Понти углубил этот анализ,

подчеркнув, что глубина подлинного опыта рождается из реверсивности (reversibilité) между телом и миром — когда мы касаемся объекта, объект тоже "касается" нас, [Мерло-Понти, 2006] создавая динамическую сеть смыслов, которую невозможно воспроизвести через односторонние сенсорные стимулы технологий.

Сущность VR — это «закрытый мир», предзаданный технологическими параметрами, чьи границы определены логикой кода. В нём исключены непреднамеренные события реальности: фоновый шум выставочного пространства, физический контакт с другими зрителями — именно эти «неинтенциональные переживания» являются фундаментальными маркерами экзистенциальной открытости. Технологическая иммерсия, таким образом, представляет собой ограничение экзистенциальной свободы: её ценность всегда остаётся производной от бытийного фундамента реального мира, как тень отбрасываемая платоновской пещерой на стены цифрового канона.

Расширение художественных медиа цифровыми технологиями заставляет нас переосмыслить ключевую феноменологическую проблему — «способ явленности» (Erscheinungsweise) искусства. В традиционном искусстве материальные носители (холст, скульптурные материалы), выступая метафорами телесного расширения, участвуют в конституировании смысла через свою физическую природу. В то же время виртуальная форма цифрового искусства растворяет дуализм материального и духовного, трансформируя сущность искусства в «интерактивные отношения датификации».

Экзистенциальная проблема, возникающая из этого перехода, заключается в следующем: когда художественный опыт зависит от реального времени вычислений технологических платформ (например, сенсорная обратная связь в интерактивных инсталляциях), его «бытие» перестаёт быть статичной сущностью, становясь динамически генерируемой сетью отношений. Феноменология утверждает, что сущность искусства — «дать сущему явиться», но технологические опосредования сталкивает это «явление» с двойственной апорией:

- Зависимость от реального времени технологической активации;
- Угроза поглощения художественной автономии алгоритмическими кодами.

Например, «воплощённость» в VR-искусстве на деле является «квази-телесным опытом», конструируемым технологиями: движения тела зрителя трансформируются в цифровые сигналы, которые рекурсивно воздействуют на виртуальную сцену. Однако эта интеракция представляет собой замкнутую петлю обратной связи внутри технологической системы, фундаментально отличную от онтологического диалога между телом и художественным объектом в реальном мире.

Феноменологическая критика технологий направлена не на отрицание их художественного потенциала, а на восстановление аутентичной связи между технологиями и человеческим существованием. Хайдеггер, утверждая, что «...сущность техники вовсе не есть что-то техническое»,[Хайдеггер М., 1993] призывал к «поэтическому обитанию» как пути примирения технологий с человечностью. В контексте цифрового искусства это подразумевает признание онтологического статуса технологии как «со-конституента» (co-constitutor):Нейрокомпьютерные интерфейсы должны стремиться не к односторонней расшифровке нейронных сигналов, а к созданию триадной системы взаимодействия «тело–технология–искусство», где тактильная обратная связь становится формой нейрофеноменологического диалога; ИИ-творчество обязано избегать формальной мимикрии, сохраняя в алгоритмических структурах интерфейсы для вмешательства человеческого иррационального опыта, будь то спонтанные жесты или семантические сбои.

Ключ к такой реконфигурации — возврат к феноменологическому императиву «к самим вещам!» (zu den Sachen selbst!).[Гуссерль Э., 1994] Технология должна проявляться как прозрачный медиум художественного опыта, а не как гегемонистский каркас, позволяя

искусству сохранять способность экзистенциального вопрошания — даже в условиях технологического опосредования — о пограничных состояниях человеческого бытия: от онтологической тревоги до этической уязвимости.

Заключение

Исходя из феноменологической перспективы, данное исследование рассматривает тело как основной медиум восприятия и творчества и систематически исследует внутреннюю логику и практические формы взаимодействия искусства и технологий. Пройдя двойной путь теоретического построения и анализа конкретных примеров, оно раскрывает механизм реконфигурации художественного опыта тела при опосредовании технологий и критически осмысливает трансформацию природы искусства и его потенциальные проблемы в цифровую эпоху. Исследование показывает, что теория воплощения Мерло-Понти обеспечивает ключевую основу для понимания художественного опыта с помощью технологий: тело является не только носителем восприятия, но и субъектом, динамично участвующим в конструировании художественного смысла. Вмешательство таких технологий, как виртуальная реальность, дополненная реальность и интерактивные инсталляции, перевело художественный опыт из традиционной визуально-центрированной модели в мультисенсорное иммерсивное взаимодействие, где зритель становится соучастником создания искусства через физическое движение и пространственное исследование.

Проведённый анализ кейсов дополнительно подтверждает, что технологии, выступая в роли воплощённого посредника, реконфигурируют пространственно-временные измерения художественного восприятия. Так, VR-технологии, реагируя в реальном времени на телесные перемещения зрителя, разрушают линейную нарративную логику, создавая динамическое перцептивное поле; в свою очередь, AR-искусство через совмещение виртуального и реального вынуждает зрителя пересматривать границы восприятия между этими режимами.

Эти практики не только расширяют медийные возможности художественной экспрессии, но и обнажают ключевые ограничения технологизированного опыта:

- Противоречие между предустановленностью виртуальных сред и онтологической открытостью реального мира;
- Нивелирование индивидуальных перцептивных различий под давлением технологической стандартизации;
- Упрощение эмоциональной выразительности искусства вследствие зависимости от алгоритмических шаблонов.

Трансформация искусства, вызванная цифровыми технологиями, по сути является зеркальным отражением технологизации способов человеческого существования. Феноменология раскрывает свою теоретическую ценность, демонстрируя: когда мы обсуждаем технологическую стандартизацию, размытие границ реального и виртуального или сущность искусства, мы задаёмся одним и тем же онтологическим вопросом — как технологии влияют на способ, которым человек устанавливает смысловые связи с миром через искусство.

Лишь поместив технологии в целостный горизонт воплощённого человеческого бытия и отказавшись воспринимать их как отчуждённую силу, противостоящую человечности, можно сохранить экзистенциальное богатство художественного опыта в процессе технологической эмансипации. Это не просто проблема баланса между искусством и технологиями, но философский вызов эпохи техники — необходимость заново определить смысл человеческого существования в условиях, когда алгоритмы становятся новым языком бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ворончихин Александр Сергеевич «. . . сущность техники вовсе не есть что-то техническое. . . » // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2017. №3.
2. Демченко Людмила Михайловна, Гончаров Н. В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-понти // Вестник ОГУ. 2012. №7 (143).
3. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. - Новочеркасск, 1994.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль, пер. с нем. А. В. Михайлова. - М.: Академический проект, 2009. - 489 с.
5. Мерло Понти М. Видимое и невидимое / пер. с фр. О. Н. Шпарага. Минск: Логвинов, 2006. 400 с.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб.: Наука, 1999. - б05 с.
7. Соколова Л.Ю. Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти // Серия «Мыслители», История философии, культура и мировоззрение. , Выпуск 3 / К 60-летию профессора А.С. Колесникова Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. 164 с.
8. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с немецкого. - М.: Республика, 1993. - 447 с. Основной текст: с. 221 - 238, примечания: С. 420-423.
9. Crowther P. Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)[M]. Stanford University Press, 2009.
10. Dewey, J. Art as Experience. New York, Perigree Books, 1980, Pp. 37-45.
11. Riemer, Kai, and Robert B. Johnston. "Rethinking the place of the artefact in IS using Heidegger's analysis of equipment." European Journal of Information Systems 23.3 (2014): 273-288.
12. Чжоу Вупэн. Технология и тело: феноменологическое размышление о "воплощенной технологии" // Чжэцзян, социальные науки - 2019, 8: С. 98-105.

REFERENCES

1. Voronchikhin Alexander Sergeyevich ‘ . . . the essence of technique is not something technical at all. . . . ‘ // Vestnik of Udmurt University. Series ‘Philosophy. Psychology. Pedagogy’. 2017. №3.
2. Demchenko Ludmila Mikhailovna, Goncharov N. V. Phenomenology of perception and the concept of corporeality as an alternative way of revealing the specificity of subjectivity in the philosophy of M. Merlo#ponty // Vestnik OGU. 2012. №7 (143).
3. Husserl E. Philosophy as a rigorous science. - Novocherkassk, 1994.
4. Husserl E. Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book One / E. Husserl, per. from German. A. V. Mikhailov. - Moscow: Academic Project, 2009. - 489 p.
5. Merleau Ponti M. The Visible and the Invisible / transl. from Fr. O. N. Shparag. Minsk: Logvinov, 2006. 400 p.
6. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. - SPb.: Nauka, 1999. - B05 p.
7. Sokolova L.Y. The phenomenological concept of M. Merleau-Ponty // The series "Thinkers", The history of philosophy, culture and worldview. , Issue 3 / On the 60th anniversary of Professor A.S. Kolesnikov St. Petersburg : St. Petersburg Philosophical Society, 2000. 164 p.
8. Heidegger M. Time and Being: Articles and Speeches: Per. from German. - M.: Respublika, 1993. - 447 c. Main text: pp. 221-238, notes: Pp. 420-423.

9. Crowther P. Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)[M]. Stanford University Press, 2009.
10. Dewey, J. Art as Experience. New York, Perigree Books, 1980, Pp. 37-45.
11. Riemer, Kai, and Robert B. Johnston. "Rethinking the place of the artefact in IS using Heidegger's analysis of equipment." European Journal of Information Systems 23.3 (2014): Pp. 273-288.
12. Zhou Wupeng. Technology and the body: a phenomenological reflection on ‘technological embodiment’ [J]. Zhejiang Social Science, 2019, 8: Pp. 98-105.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Би Синьжань
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
e-mail: 850626463@qq.com

Bi Xinran
Postgraduate Student
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ МИХАИЛА АНИКУШИНА И ШИТУ ЧЖАОГУАНА: ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Аннотация. Исследование анализирует трансформацию педагогических принципов советского скульптора М.К. Аникушина в китайском художественном образовании через деятельность его ученика Шиту Чжаогуана (1940–2020). На основе архивных материалов НА РАХ, учебных программ и педагогических трактатов выявлен синтез ленинградской академической традиции (аналитическая работа с натурой, пространственная гармония) с китайскими художественными практиками: резьбой по нефриту, техникой литья по выплавляемым моделям и эстетикой юньганских пещерных рельефов. Шиту Чжаогуан, руководивший факультетом скульптуры Центральной академии художеств Китая (ЦАХК), адаптировал систему Аникушина через интеграцию динамического моделирования форм и принципа «взаимопроникновения пустоты и материи» из китайской садовой культуры. Результатом стала модернизация образовательного процесса в ЦАХК, где сочетание академической анатомической точности и традиционных техник способствовало формированию уникального стиля современной китайской скульптуры. Исследование подтверждает важность кросс-культурного диалога в сохранении и развитии академических традиций.

Ключевые слова: Шиту Чжаогуан, Мастерская проф. М.К. Аникушина, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Центральная академия художесвтв Китая, Скульптурное образование.

PEDAGOGICAL APPROACHES OF MIKHAIL ANIKUSHIN AND SITU ZHAOGUANG: IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE SCULPTURE

Abstract. This study examines the transformation of the pedagogical principles of Soviet sculptor M.K. Anikushin within Chinese art education through the work of his student Shitu Zhaoguang (1940–2020). Based on archival materials from the Scientific Archive of the Russian Academy of Arts (SA RAKh), academic curricula, and pedagogical treatises, the research reveals a synthesis of the Leningrad academic tradition—characterized by analytical work with live models and spatial harmony—with Chinese artistic practices, including jade carving, lost-wax casting techniques, and the aesthetics of Yungang cave reliefs. As the former dean of the Sculpture Department at the Central Academy of Fine Arts (CAFA) , Shitu Zhaoguang adapted Anikushin's system by integrating dynamic form modeling and the principle of "interpenetration of void and substance" from Chinese garden culture. The result was a modernization of CAAD's educational process, where the combination of academic anatomical precision and traditional techniques

fostered the development of a unique style in contemporary Chinese sculpture. The study underscores the significance of cross-cultural dialogue in preserving and advancing academic traditions.

Keywords: Situ Zhaoguang, Prof. M.K. Anikushin's Studio, Repin Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture, Central Academy of Fine Arts of China (CAFA), Sculpture Education.

В 1937 году Михаил Константинович Аникушин поступил во Всероссийскую Академию художеств и стал учеником выдающегося мастера и педагога Александра Терентьевича Матвеева. Именно под его руководством Аникушин освоил важнейшие принципы работы с натурой, а также творческую интерпретацию её форм. Учебная практика в мастерской Матвеева основывалась на двух взаимодополняющих аспектах: изучении натуры и воплощении художественных замыслов. Вся учебная практика мастерской А.Т. Матвеева была построена на двух ключевых этапах: изучении натуры и воплощении художественных замыслов. Именно гармоничное сочетание этих аспектов было определяющим для успешного освоения скульптуры.

«-План работы его в идеале начинается с возникновения идеи-образа, который, в свою очередь, является результатом наблюдений природы и различных жизненных явлений.

-Затем, чтобы воплотить образ, художник обращается к натуре, работает над ней, изучает, отбирает материал.

-Результатом является исполнение произведения на основе работы с натуры. » [6].

Подход Матвеева отличался не только вниманием к ремесленным навыкам, но и стремлением воспитать у студентов внутреннюю свободу и способность к творческому осмыслению. Эти педагогические принципы глубоко повлияли на Аникушина, который впоследствии интегрировал их в свою творческую и педагогическую деятельность.

В своей педагогической деятельности Аникушин всегда подчеркивал важность индивидуального выражения и эмоционального вовлечения для развития студентов. Как преподаватель, он прекрасно осознавал, как тесно связаны его собственный художественный опыт и педагогическая практика. Он упоминает, что именно руководство преподавателей и взаимодействие с сокурсниками сыграло ключевую роль в формировании его как художника. Аникушин пишет: «Вспоминая свои студенческие годы, размышляя о том, что же в наибольшей мере способствовало моему формированию как художника, я прежде всего вспоминаю моих учителей и моих соучеников. Мне повезло — моими учителями были Матвеев……», В процессе его обучения важную роль играла творческая атмосфера и креативные споры, которые стимулировали студентов к самовыражению и развитию своих уникальных художественных идей. Аникушин далее отмечает: «Мы, их ученики, постоянно находились в атмосфере творческих споров, соревнования, что постоянно нас побуждало к максимальному самовыражению, необычайно способствовало становлению нашей творческой индивидуальности.» [2].

М.К. Аникушин, преподаватель Ленинградского государственного института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, оказал значительное влияние на несколько поколений китайских студентов, обучавшихся в Советском Союзе. Его мастерская и подход к обучению стали важным этапом в их творческом становлении, который продолжает влиять на развитие китайской скульптуры и образование в Центральной академии художеств Китая (ЦАХК).

В 1941 году, когда началась Великая Отечественная война, Аникушин учился на пятом курсе. В 1945 году, после окончания войны, он вернулся в институт, закончил шестой курс и выполнил дипломную работу «Воин-победитель». После выпуска в 1947 году он остался работать в институте, преподавая скульптуру. Однако в 1948–1949 годах из-за конфликта с

руководством его деятельность на скульптурном факультете была временно приостановлена. В 1953 году Аникушин набрал первых учеников, а в 1968 году стал рукаводитель в творческой мастерской скульптуры. Сегодня на стене в деканате факультета скульптуры Санкт-Петербургской академии художеств имени Репина висит мемориальная табличка с надписью: «Академик Михаил Константинович Аникушин руководил творческой мастерской скульптуры с 1968 по 1997».

В Юбилейном справочнике выпускников подтверждено, что с 1953 по 1997 год Аникушин преподавал 109 выпускникам [11]. Однако среди них не числятся его первые китайские ученики (1960-1966 годы): Цао Чуньшэн (1937 г. р., учился с 1960 по 1964), Ван Кэцин (1933 г. р., учился с 1961 по 1963) и Шиту Чжаогуан (1940–2020, учился с 1961 по 1966). Цао Чуньшэн и Шиту Чжаогуан вернулись в Китай раньше из-за полного разрыва китайско-советских отношений в 1966 году, что повлекло прекращение обменов и учебы в Советском Союзе для китайских студентов. Ван Кэцин выполнил трехлетнее учебное задание по ассистентуре-стажировке. Архивы этих трех учеников хранятся в Научном архиве РАХ.

В 2012 году, в честь 95-летия со дня рождения Михаила Константиновича Аникушина, в его собственной мастерской была организована выставка произведений его учеников под названием «Из мастерской М. К. Аникушина». Организаторы постарались собрать работы выпускников разных лет, а также выпустили альбом. Основное содержание альбома составляют фотографии дипломных работ студентов, упорядоченные по годам. Даже те выпускники, чьи дипломные работы не удалось найти, были включены в альбом. В этом издании организаторы создали новое слово — «Аникушинцы», которое стало своеобразным обозначением всех студентов великого мастера. Количество учеников, указанных в альбоме, отличается от данных в «Юбилейном справочнике выпускников». По альбому, до момента смерти Аникушина в 1997 году, его мастерскую окончили более 140 человек [8].

Второй набор китайских учеников (1990-1996 годы): Чэнь Кэ (1964 г. р., учился с 1990 по 1994) и Чжоу Сыминь (1969 г. р., учился с 1990 по 1996). В архивах подтверждено, что Аникушин преподавал пятерым китайским студентам, которые после окончания его мастерской вернулись в Китай и продолжили преподавание и творческую деятельность в Центральной академии художеств Китая, Аникушин оказал влияние на развитие их творческих подходов, способствовав формированию их индивидуального стиля. Эти ученики впоследствии заняли важные позиции в китайской скульптурной среде. Цао Чуньшэн в 1988–1995 годах занимал должность декана факультета скульптуры и являлся членом Ученого совета ЦАХК [12]. Шиту Чжаогуан в 1996-1998 годах был деканом факультета скульптуры ЦАХК [4]. Ван Кэцин с 1965 по 1979 год возглавлял скульптурный творческий отдел ЦАХК [3].

Далее второй набор учеников: Чжоу Сыминь ныне является профессором, научным руководителем магистров на факультете скульптуры ЦАХК, а Чэнь Кэ — руководителем второго мастерского отдела ЦАХК и научным руководителем аспирантов.

Также стоит отметить ученика Аникушина Кубасова Сергея Анатольевича (1945—2004, учился с 1963 по 1969), который позднее стал преподавать в академии и открыл собственную мастерскую. Кубасов к моменту своей кончины в 2004 году преподавал более тридцати лет. Под его руководством мастерская не только сохранила образовательную систему, заложенную Аникушиным, но и получила дальнейшее развитие. Один из его учеников — Чжан Вэй (1968 г. р.), учился в этой мастерской с 1990 по 1996 годы и в настоящее время является заместителем декана факультета скульптуры и руководителем шестого мастерского отдела ЦАХК, а также научным руководителем аспирантов.

В 90-е годы скульпторы Аникушин и его ученик Кубасов по очереди были приглашены Комитета по строительству городской скульптуры Китая для проведения визитов и учебных

мероприятий, что оказало глубокое влияние на китайское скульптурное искусство и образование. Особое внимание стоит уделить составу членов этого комитета: в то время его председателем был Ван Кэцин, а среди членов находились Цао Чуншэн и Шиту Чжаогуан. Это подчеркивает внимание первых китайских студентов Аникушина к его скульптурному образованию и их активное стремление продолжать и распространять идеи скульптуры Аникушина в Китае.

С июня по июль 1990 года Аникушин и его жена, по приглашению Комитета по строительству городской скульптуры Китая, провели месяц в Китае, где занимались преподаванием и чтением лекций. В сопровождении своих старых учеников — Шиту Чжаогуаня и Цао Чуншэна, он посетил различные города Китая и провел лекции в Китайской академии художеств. Переводчик этого мероприятия, Пен Хуньюань, в своем отчете о визите Аникушина в Китай написала:

«Аникушин в свои 73 года посетил Китай, страну, давно ставшую ему известной. Не только его бывшие ученики были чрезвычайно рады встрече с ним, но и те, кто восхищался его работами, чувствовали большую честь, что могут приветствовать этого знаменитого советского скульптора на китайской земле» [7]. Пен Хуньюань была также переводчиком учебного курса по скульптуре, который в 1956 году проводил Николай Николаевич Клиндухов в Центральной академии изобразительных искусств. Она являлась ключевой фигурой в распространении советского скульптурного образования в Китае, Клиндухов Николай Николаевич, Максимов Константин Мефодьевич и Песиков Владимир Симонович создавали для неё скульптуры и картины (рисунок 1).

Рисунок 1. В 1990 году Аникушин посетил Китай, сфотографировавшись перед работой Шиту Чжаогуана. Слева направо М. Т. Литовченко, Цао Чуншэн, Аникушин, Шиту Чжаогуан

В 1995 году Кубасов по приглашению Комитета по строительству городской скульптуры Китая и ЦАХК провел трёхмесячные курсы «Первый всекитайский высший курс по городской скульптуре» (рисунок 2). В то время председателем Комитета был Ван Кэцин, а одним из членов комитета — Цао Чуншэн. Этот факт свидетельствует о тесной связи

студентов Аникушина в сфере скульптурного образования, а также о продолжении распространения высококачественных образовательных идей в области скульптуры. По завершению курсов Кубасов написал краткое выступление для китайского журнала «Скульптура», в котором простым и лаконичным языком выразил свои мысли. Однако в нём можно заметить следы глубокого влияния Аникушина: «Если мы забудем хорошие традиции, оставленные нашими предками, и позволим им исчезнуть в нашем поколении, то будет очень трудно вернуть их. Разве не было у Италии и Франции в своё время яркого и блестящего прошлого, оставившего человечеству так много ценного культурного наследия? А сейчас крайне трудно найти таких выдающихся художников, как их предки. Традиция действительно утрачена! Там теперь трудно найти тех, кто мог бы сделать портрет. Я считаю, что в мире сегодня только в немногих странах ещё сохраняется традиционное реалистическое искусство и образование. Школы продолжают «учить», а студенты — «учиться». Конечно, это всё результат труда талантливых педагогов, и если бы не их усилия, мы бы потеряли всё, что было достигнуто в прошлом. Тогда будет намного труднее вернуть это, и последствия будут непоправимы» [5].

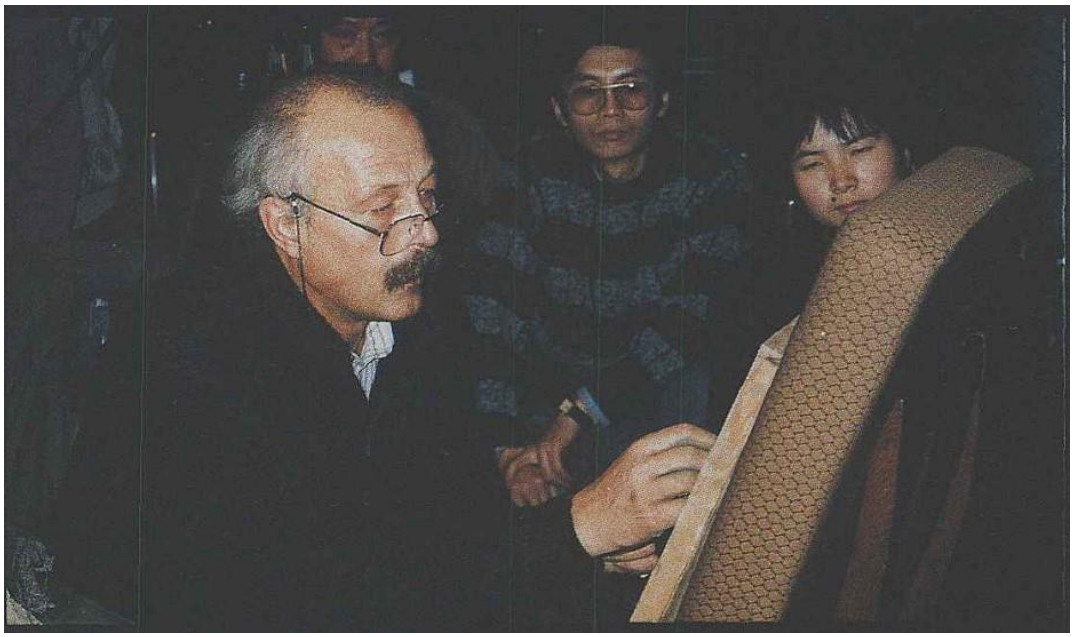


Рисунок 2. В 1995 году Кубасов проводил преподавание в ЦАХК.

М.К. Аникушин сыграл ключевую роль в формировании художественного и образовательного подхода к скульптуре в Китае через преподавание нескольких поколений китайских учеников. Его методы обучения, основанные на уважении к индивидуальному творчеству и критическому восприятию искусства, продолжает жить в творчестве его учеников, которые активно развивают китайскую скульптурную традицию и передают эти знания новым поколениям.

Особое значение имеет преподавание Шиту Чжаогуана, чья образовательная теория оказала значительное влияние на формирование системы обучения скульптуре в ЦАХК. Под его руководством были воспитаны несколько выдающихся современных скульпторов, таких как Го Баочжай, Ван Шаоцзюнь, Цай Чжисун и другие [4].

В 2021 году, после его смерти, Центральная академия художеств Китая организовала выставку «Внутренний свет: ретроспектива Шиту Чжаогуана» (рисунок 3), чтобы почтить его образовательные достижения. Ректор ЦАХК Фань Диань отметил, что собрание нескольких поколений преподавателей и студентов кафедры скульптуры дало возможность

почтить память Шиту Чжаогуана, который внес выдающийся вклад в развитие китайской скульптуры нового времени. Это событие также стало платформой для обсуждения продолжения и инноваций в обучении скульптуре в академии. На мероприятии присутствовали такие преподаватели, как Цао Чуньшэн, Чжоу Сыминь, Чэнь Кэи, Чжан Вэй и другие.

Рисунок 3. выставка «Внутренний свет: ретроспектива Шиту Чжаогуана»

Это исследование основано на анализе пяти ключевых статей, включая статьи Аникушина «О художественном воспитании» и «О состоянии дипломных работ по скульптуре и задачи идейно-творческого воспитания скульпторов», статьи Шиту Чжаогуана «Моё преподавание практики скульптуры» и «О создании и производстве скульптур», а также совместную статью Шиту Чжаогуана и Цао Чуншэна «Преподавание творчества на факультете скульптуры». Анализ этих источников позволяет чётко выявить высокую степень связности идей Аникушина и Шиту Чжаогуана в области философии скульптурного образования и творческих концепций, а также глубокое влияние Аникушина на Шиту Чжаогуана.

Педагогические идеи Аникушина в области скульптуры, основанные на принципах советского социалистического реализма, подчеркивают социальную миссию искусства, строгость пластической концепции и целостность материала, что глубоко повлияло на художественную практику и педагогику Шиту Чжаогуана. Шиту Чжаогуан не только унаследовал эту традицию, но и, в контексте Китая после политики реформ и открытости, продвинул её развитие через адаптацию к местным условиям — объединив советскую систему реализма с традиционными китайскими скульптурными техниками, он создал модель скульптурного образования, сочетающую реалистическую основу с современным сознанием. Связь их концепций проявляется в пяти аспектах: методы базовой подготовки, взаимодействие учителя и учеников, творческое отношение, практика работы с материалами и трансформация образовательных целей через локализацию.

I. Базовая подготовка: от пространственного сознания к сущности формы

Аникушин и Шиту Чжаогуан рассматривали чувство пространства как ключевую компетенцию скульптора. Аникушин отмечал, что студенты, лишенные «Чувство пространственной гармонии», «даже овладев измерительными техниками, не способны

создать подлинную форму» [2]. Шиту Чжаогуан, в свою очередь, разработал методику «преодоления плоскостного восприятия» — «формирование пространственного понимания формы, при котором с самого начала внимание сосредоточено на наблюдении и лепке объекта через призму пространства» [9]. Такой акцент на сущности пространства унаследован от традиции советской скульптурной педагогики, где «форма покоряет пространство».

Однако их методы обучения отражают разные культурные контексты. Аникушин в преподавании в Ленинградском институте искусств делал упор на анатомию человека и монументальный нарратив памятников. Шиту Чжаогуан, напротив, интегрировал в занятия изучение китайских пещерных храмов (например, Юньган), где линейный ритм и пространственная композиция древних изваяний раскрывали студентам эстетику «взаимопроникновения пустоты и материи» в восточном искусстве.

II. Взаимодействие учителя и учеников: от шаблонного преподавания к умеренной свободе

Аникушин и Шиту Чжаогуан в своей педагогике единодушно подчеркивали, что однообразие и сухость базовых академических программ могут привести к формированию у студентов жесткого, шаблонного подхода к скульптуре, что негативно сказывается на базовой подготовке, снижая внутренний энтузиазм и эмоциональное восприятие. Оба критиковали недостаточное разнообразие и свободу в скульптурном образовании, предлагая, во-первых, преодолеть монотонность учебных курсов, а во-вторых, установить подлинный диалог с учениками, чтобы те видели в преподавателях живой пример увлеченности искусством. Однако их методы различались.

Аникушин, критикуя проблемы в преподавании скульптуры, приводил пример театрального института: «Часто человек недостаточно одаренный все знает, все промеряет, и всё-таки у него ничего не получается — сказывается отсутствие чувства гармонии, обязательного для скульптора. Это чувство проявляется не только в размерах и пропорциях, но и в завоевании пространства. Чувство пространственной гармонии — чувство, обязательное для нашей профессии» [2]. Он формировал художественное мировоззрение студентов через строгую техническую подготовку и идеологическое руководство.

Шиту Чжаогуан, в свою очередь, делал акцент на личном восприятии учеников: «Если отсутствуют чувства и страсть, невозможно создать хороший этюд. Я даже считаю, что студент может временно не работать, если у него нет вдохновения, даже если это противоречит дисциплине». «В разные периоды вы будете открывать новое в одном и том же объекте. Процесс этого открытия красоты важнее любого завершенного этюда. Поэтому не стоит слишком переживать о результате каждой работы» [9].

Он часто работал вместе со студентами, лично демонстрируя техники. Его ученик Цай Чжисун вспоминал: «Профессор Шиту лепил человеческое тело перед нами с удивительной легкостью и простотой. Каждый его шаг был логичен, в отличие от нашей склонности усложнять детали. Его метод был систематичен и доступен для изучения» [4]. Такой подход не только унаследовал строгость Аникушина, но и через равноправный диалог и эмоциональный резонанс стимулировал творчество и независимое мышление студентов.

Стоит отметить, что Профессор Аникушина, Матвеев, также придерживался схожих принципов взаимодействия. Преподавая скульптуру, он поддерживал тесные связи со студентами вне аудиторий: вместе посещал музеи, обсуждал литературу на прогулках, приглашал их домой для бесед об искусстве, всегда интересуясь их чтением и размышлениями. Матвеев утверждал: «Из всех необходимых качеств в учащихся я ценю больше всего общее развитие — интеллигентность.…Учащиеся должны быть достаточно подготовлены в искусстве, они должны быть развиты, начитаны, интеллигентны» [6].

III. Творческое отношение: эволюция строгости и реализма

Творческий подход Аникушина воплощался в стремлении к художественному совершенству. Шиту Чжаогуан в своей статье, вспоминая создание Аникушиным памятника Пушкину, восхищался смелостью учителя, потратившего семь лет на переосмысление и переделку скульптуры. В итоге через гордый наклон головы и свободный жест руки был создан образ «взгляд, устремленный вдаль». Эта строгость трансформировалась у Шиту Чжаогуана в практику «динамики как души» — в памятнике Го Можо он, опираясь на фотографии, тщательно выверял позу сидящего и жесты рук, передавая через естественную динамику внутренний дух учёного-гуманитария. Шиту Чжаогуан писал: «Настоящий художник всегда особенно бережно относится к художественной жизни своего произведения, лелея каждую ценную идею и кропотливо воплощая её в материале. Я часто вспоминаю, с какой строгостью мой учитель Михаил Константинович Аникушин подходил к работе над памятником Пушкину» [10].

Различие в их подходах к скульптурному образованию заключается в ослаблении идеологической направленности. Аникушин подчеркивал, что художник должен быть «пропагандистом», а его работы — служить социалистическим ценностям: «Советский художник должен быть пропагандистом наших идей. По его работам следует судить об его идеологической направленности, увидеть, что он исповедует и проповедует» [1].

Шиту Чжаогуан, напротив, в своей педагогике ослабил акцент на политической тематике, сосредоточившись на инновациях, современности и национальной идентичности. Он говорил: «Если говорить о традициях ЦАХК, то мы считаем, что как в творчестве, так и в учебных работах необходимо уважать все выдающиеся художественные традиции Китая и мира, учиться и вдохновляться лучшими достижениями искусства. Однако мы против следования чужим шагам, а выступаем за развитие собственной уникальности, особенно за формирование современного эстетического сознания и взглядов, за смелость в инновациях».

IV. Практика работы с материалами: от традиционного наследия к современному развитию

В выборе материалов Аникушин советовал студентам при завершении дипломных работ уделять особое внимание подбору материала, подчеркивая, что выбор и обработка скульптурных материалов должны отражать ответственность художника. Он критиковал небрежную обработку материалов в некоторых дипломных работах, утверждая: *«Скульптура требует, как и живопись, рамы, или, как графика, своего оформления»*[1].

Шиту Чжаогуан, в свою очередь, продвигал в Китае многообразие языков материалов: Через курсы литья из бронзы студенты участвовали в полном цикле «изготовление восковой модели — доработка формы — литье», сочетая советские технологии металлообработки с китайским методом литья по выплавляемым моделям, создавая уникальную производственную систему. то развитие не было отходом от традиций, а углублением идеи Аникушина о том, что «материал — это язык». Как говорил Шиту Чжаогуан: «Материал — это не просто средство выражения, но и инструмент, через который художник ведет диалог с временем и пространством»[10].

В деревянной скульптуре Шиту Чжаогуана «Ни» также видно его мастерское обращение с материалом: он сохранил текстуру коры и следы резца, создав контраст между грубой фактурой и отполированной гранитной основой, переосмыслив эстетическую логику традиционной деревянной скульптуры.

V. Цели образования: от идеологической пропаганды к гуманистической заботе

Образовательная система Аникушина была направлена на воспитание «скульпторов социалистического реализма», делая акцент на идеологической унификации и технической стандартизации. Шиту Чжаогуан, напротив, интегрировал в свою педагогику гуманистическую заботу: Студентам разрешалось экспериментировать с абстрактными формами (например, сварной скульптурой) в рамках реалистического подхода, а

направление их творчества определялось через обсуждения с преподавателями, а не через жесткие исправления. Он организовывал поездки студентов в деревни и рыбацкие поселки, где они черпали вдохновение в народном искусстве. Цай Чжисун вспоминал: «Шиту Чжаогуан показывал нам, как чувствовать текстуру керамики эпохи Хань, помогая понять, что скульптура — это не просто форма, но и тепло истории»[4]. Эта трансформация отражала тенденцию деидеологизации художественного образования в Китае после политики реформ и открытости, возвращая скульптуру от роли «инструмента пропаганды» к «гуманистическому выражению».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникушин М. К. О состоянии дипломных работ по скульптуре и задачи идейно-творческого воспитания скульпторов // Вопросы художественного образования: тематич. сб. науч. тр. / Институт им. И. Е. Репина. Л., 1982. Вып. 27. С. 3–5.
2. Аникушин М. К. О художественном воспитании. В: Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Антология. 1983. С. 233–235.
3. Ван Кэцинь. Сборник произведений Ван Кэциня / Ван Кэцинь. [М]. Пекин: Издательство "Санлунь", 1999. 155 с.
4. Дуан Хайкан, Цай Чжисун. Шиту Чжаогуан [М]. Пекин: Народное художественное издательство, 2015. С. 81–305.
5. Кубасов С. А. Давайте оставим замечательные произведения для эпохи // Скульптура, 1995, № 1. 43 с.
6. НА РАХ. фонд No.11, Опись No.2. Ед. хр. No.1064, Дипломная работа на тему: «Школа скульптура А.Т. Матвеева» (1967 г.) Никитиной Марии Ивановны. С. 4–8.
7. Пэн Хунъюань. Известный советский скульптор М. К. Аникушин посетил Китай // Искусство, 1990, № 7. 70 с.
8. Чжоу Сыминь. Аникушин и его эпоха [Диссертация]. Центральная академия художеств Китая, 2016. 126 с.
9. Шиту Чжаогуан. Моё преподавание практики скульптуры [J]. Исследования в области искусства, 1988, №2. С. 9–12.
10. Шиту Чжаогуан. О создании и производстве скульптур [J]. Исследования в области искусства, 1991, №4. 16 с.
11. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института имени И.Е. Репина Российской академии художеств. 1915–2005 / авт.-сост. С.Б. Алексеева; науч. ред. Ю.Г. Бобров. СПб.: Петрополь, 2007. С. 206–234.
12. Ян Цзин. Творческая и художественно-педагогическая деятельность китайского скульптора Цао Чуньшэна // Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. / 17.00.09. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. 228 с.

REFERENCES

1. Anikushin M.K. On the Status of Diploma Theses in Sculpture and the Tasks of Ideological and Creative Education of Sculptors // Issues of Art Education: Thematic Collection of Scientific Papers / I.E. Repin Institute. Leningrad, 1982. Issue 27. Pp. 3–5.
2. Anikushin M.K. On Artistic Education. In: Artistic Creativity: Issues of Comprehensive Study. Anthology. 1983. Pp. 233–235.
3. Wang Keqin. Collection of Works by Wang Keqin / Wang Keqin. [M]. Beijing: Sanlun Publishing House, 1999. 155 p.
4. Duan Haikang, Cai Zhisong. Shitu Zhaoguang [M]. Beijing: People's Art Publishing House, 2015. Pp. 81–305.

5. Kubasov S. A. Let's Leave Remarkable Works for the Era // Sculpture, 1995, No. 1. 43 p.
6. NA RAKh. collection No. 11, inventory No. 2. Unit No. 1064, Diploma work on the topic: "Sculpture School of A. T. Matveyev" (1967) by Maria Ivanovna Nikitina. Pp. 4–8.
7. Peng Hongyuan. Famous Soviet Sculptor M. K. Anikushin Visited China // Art, 1990, No. 7. 70 p.
8. Zhou Simin. Anikushin and His Era [Dissertation]. Central Academy of Fine Arts of China, 2016. 126 p.
9. Shitu Zhaoguang. My Teaching of Sculpture Practice [J]. Research in Art, 1988, No. 2. Pp. 9–12.
10. Shitu Zhaoguang. On the Creation and Production of Sculptures [J]. Research in Art, 1991, No. 4. 16 p.
11. Anniversary Directory of Graduates of the I.E. Repin St. Petersburg State Academic Institute of the Russian Academy of Arts. 1915–2005 / author-compiled by S.B. Alekseeva; scientific editor Yu.G. Bobrov. St. Petersburg: Petropol, 2007. Pp. 206–234.
12. Yang Jing. Creative and artistic-pedagogical activity of the Chinese sculptor Cao Chunsheng // Abstract of a Cand. of Art Criticism dissertation. / 17.00.09. – St. Petersburg: A. I. Herzen State Pedagogical University, 2021. 228 p.

Ли Шань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 69567395@qq.com

Li Shan
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПУТЬ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ К ЖАНРУ «НЕОКЛАССИЧЕСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ»

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из самых популярных китайских композиторов начала XXI века. В его творчестве представлены жанры народной оперы, а также широкий спектр вокальной музыки, главными темами которого являются патриотизм, военная, героическая тематика, а также наследие духовных, философских основ китайской национальной культуры. Глубокое взаимопроникновение национальных и современных тенденций прослеживается в «неоклассических народных песнях» Луань Кая, которые представляют особый интерес в творчестве композитора и отражают мировую тенденцию противостояния чрезмерной элитарности и, нивелирующим особенности национальных культур, факторам глобализации в мировой культуре.

Ключевые слова: Луань Кай, «период открытости», вокальное творчество**,** ««неоклассическая народная песня», культурная глобализация.

THE PATH OF THE CHINESE COMPOSER LUAN KAI TO THE "NEOCLASSICAL FOLK SONG".

Annotation. This article is devoted to the work of one of the most popular Chinese composers of the early 21st century. His work includes genres of folk opera, as well as a wide range of vocal music, the main themes of which are patriotism, military, heroic themes, as well as the legacy of the spiritual and philosophical foundations of Chinese national culture. The deep interpenetration of national and modern trends can be traced in Luan Kai's "neoclassical folk songs", which are of particular interest in the composer's work and reflect the global trend of opposing excessive elitism and the factors of globalization in world culture that offset the peculiarities of national cultures.

Keywords: Luan Kai, "the period of openness", vocal creativity, "neoclassical folk song", cultural globalization.

Творчество современного китайского композитора Луань Кая практически не представлено в русскоязычном сегменте музыковедения, посвященного изучению китайской академической музыки рубежа XX – XXI века. Между тем личность и творчество композитора представляют значительный интерес, как представителя одного из направлений полифоничной современной культуры Китая.

Луань Кай родился в 1973 году в городе Цзинань провинции Шаньдун. Музыкальная культура региона насчитывает не менее 300 лет и представлена народными песнями и местными операми, уходящими корнями в эпоху династии Сун (960 – 1279 гг.). Особое распространение получила музыка, исполняемая на ударных и духовых инструментах. Интересно, что в деревнях юго-западного Шаньдуна было чрезвычайно распространены

любительские, семейные ансамбли. Эти традиции национальной культуры проросли и в семье будущего композитора. Его отец писал оперы, а мать играла на эрху. Дом Луань Кая находился на территории Шаньдунской оперной школы. По его воспоминаниям, рядом с домом находился репетиционный корпус театра. Каждый день в два часа дня, когда в театре начинали призывно звучать гонги и барабаны, он приходил туда, чтобы посмотреть спектакль. В то время в театре шли разнообразные национальные оперы, в том числе Пекинская опера. Почти весь репертуар был хорошо знаком Луань Каю. Все окружающие его люди, так или иначе были связаны с искусством. Это влияние на личность будущего композитора было очень важным. Его художественное развитие шло в русле познания традиционного национального искусства. Он изучал игру на эрху, китайскую живопись, литературу и национальную оперу, влияние которой имеет фундаментальное значение для китайцев. Об этом пишет Мэн Яоюй: «Развитие оперного жанра в традиционных региональных разновидностях выполняло и историко-стилевые функции, сохраняя и передавая определенные модели социальных отношений – семейных, гражданских, государственных. Широкое развитие региональных оперных практик способствовало, с одной стороны, качественному отбору музыкального материала, с другой – интеграции наиболее ярких художественных эффектов, определяемых в сравнении культурных, языковых (диалектных) различий и разницы в способах как вокального, так и инструментального исполнения» [1, 172].

Формирование творческой личности Луань Кая происходило в «период открытости», новую для Китая эпоху. Это период отмечен «второй волной» вестернизации китайского искусства, влиянием западных философско-эстетических концепций, радикального авангардного искусства. Для нового поколения китайских композиторов существенными являются контакты с западными композиторами, увлечения современными композиторскими техниками – политональностью, атональностью, додекафонией, пуантилизмом, минимализмом, конкретной музыкой, техниками коллажа, перформансами. Многие китайские композиторы этого поколения, не только обучались на западе, но и строили там свою музыкантскую карьеру. Достигли большого международного успеха Тан Дун, Го Вэньцзин Цюй Сяосун, Чэнь И, Сюй Мэндуна, Чжоу Вэньчжун, Вэнь Дэцин. Как утверждает Дай Юй, «идеи Новой китайской музыки, направленной в сторону модернизации, приводят к временной потере самобытности» [2, 12].

Но уже в 90-е годы как реакция на авангардные устремления движения «новая волна» возникает новая тенденция в китайском искусстве – «возвращение к корням». Взаимодействие нового европейского опыта и опоры на традиции национальной культуры дает интересные находки в области современного композиторского творчества и образует два основных русла – более радикальное модернистское и, условно, консервативное. Для первого характерна большая элитарная музыкальная эстетика, для второго – более демократичная, последовательно сохраняющая связь с традициями китайской академической музыки XX века.

Луань Кай в большей степени принадлежит ко второму направлению. В этом немалую роль сыграли его педагоги. В 1997 году он окончил композиторский факультет Центральной консерватории музыки по специальности «композиция» у профессора Ду Минсиня, известного композитора, педагога и музыкального деятеля Китая. С 2000 по 2002 год он учился в магистратуре композиторского факультета Центральной консерватории музыки у другого знаменитого композитора – профессора Тан Цзяньпина.

Обратим внимание на то, что оба композитора формировались под самым непосредственным влиянием не столько западной, сколько китайской и русско-советской культуры. Ду Минсинь в 1939 г. поступил в Чунцинскую школу Юйцай, учился игре на фортепиано и скрипке у знаменитого китайского композитора Хэ Лутина. В 1954–

1958 гг. учился в Московской консерватории по классу композиции у М. И. Чулаки. Е. Долинская пишет: «Показательно, что в классе по композиции профессора М.И. Чулаки молодой музыкант к каждой сессии был обязан писать и одно произведение на своем родном музыкальном языке. В этом была важнейшая позиция отечественных педагогов, обучавших китайскую молодежь не только в 1950–1960 годах, но и еще раньше – на рубеже 1910–20-х годов. Выдающийся русский композитор-пианист Александр Черепнин, находясь в 1920-е годы в вынужденной эмиграции в Китае, считал главной обязанностью учить китайцев так, чтобы они оставались верны своей культуре» [3].

Становление творческой личности другого педагога Луань Кая – Тан Цзяньпина – пришлось на последние годы «культурной революции». Композитора прославила опера «А зори здесь тихие», созданная в 2015 году. Ван Кайди отмечает: «В первой китайской музыкальной драме о Великой Отечественной войне “А зори здесь тихие” синтезировались черты, характерные для европейского типа оперы в его русифицированном варианте. Это нашло конкретное отражение в героико-эпической драматургии, во многом определившей многосоставный музыкальный текст оперы, в котором объединились аллюзии на русский фольклор, quasi-цитаты из русских опер, военно-патриотических и советских массовых песен» [4, 166]. Сам Тан Цзяньпин говорил о том, что стремился «создать атмосферу России, но старался, чтобы это было понятно и китайскому слушателю». В результате «получилась китайская опера, но с русскою душой» [5].

Как же все это сказалось на творчестве Луань Кая?

На сегодняшний день творческое наследие композитора весьма разнообразно. Огромное место в нем занимают китайские народные оперы «Горы Имэншань» и «Узел солидарности», симфония «Героям», симфоническая сюита «Легенда о Сяншане», танцевальная драма «Павильон пионов». Для Луань Кая особое значение приобретает жанр народной оперы на историческую и революционно-историческую тематику, что является продолжением генеральной линии развития китайской оперы в XX века. По замечанию китайского исследователя Чжань Шубо, «...после частичного снижения интереса к ней в конце XX века, сегодня эта форма оперного искусства вновь на пике популярности и отвечает политическим и культурным задач современного Китая» [6, *197*].

Но наибольшую известность Луань Кай получил как автор вокальной музыки. Сохраняя утонченный академический классический стиль, он уделяет большое внимание связи своих произведений с жизнью общества, что делает его произведения близкими слушателю, увлекательными и волнующими.

Все вокальное творчество Луань Кая можно разделить на несколько тематических направлений: песни, воспевающие любовь к Родине; песни военной тематики; вокальные произведения, в которых воспевается жизненный путь человека; любовная лирика; вокальные произведения этнической направленности, опирающиеся на национальные особенности китайской народной песни.

Каждое из них развивает фундаментальные духовные нравственные ценности китайского народа, которые были главным содержанием тех жанров вокальной музыки, которые сложились в Китае в XX веке. По сути, Луань Кай в своем творчестве синтезирует и продолжает развитие таких жанров, как «школьные песни», патриотические, военные песни, художественные песни.

Главнейшая тема китайского искусства, имеющая глубокие корни – любовь к Родине. У каждого ребенка, выросшего на китайской земле, горячее патриотическое сердце. Луань Кай воплотил в своих песнях любовь к родине, прекрасно сочетая западные композиторские приемы с китайской национальной музыкой, которая не только передает ощущение величественной мощи, но и красоту, чувство нежности к родному краю. В мае 2004 года, во время празднования 60-й годовщины основания Нового Китая, Луань Кай и

поэт Чэнь Даобинь создали музыкальное произведение «Моя любовь ждет тебя»: «Неважно, когда, неважно, где, моя любовь и привязанность всегда с тобой». В популярной песне «Я и Родина» чувство любви и привязанности к Родине передается через грандиозность, величие, готовность к самопожертвованию ради нее. Песня «Национальный флаг говорит сам за себя» воспевает красоту природы Китая, его великие реки и горы. Энергия, героический пафос при описании природы приводят к кульминации, в которой мощно звучит тема национального гимна, которая словно призывает людей двигаться вперед.

Особое место занимают в творчестве Луань Кая песни на военную тематику. Являясь профессором Академии искусств Народно-освободительной армии Китая, Луань Кай на данный момент является одним из немногих академических композиторов в Китае, который сочетает популярную музыку со стилем военной музыки, создавая по-настоящему художественные произведения, отражающие чувства, эмоции солдат, жизнь войск и дух армии. Его военные песни играют важную роль в идеологическом и нравственном воспитании молодежи, укреплении духа национальной армии. В 2015 году Луань Кай участвовал в общевойсковом конкурсе по написанию песен для армии с тремя песнями: «Мы снова начинаем с Гутиана», «Призовите молодежь к оружию» и «Пожалуйста, Будьте уверены». «Дети Китая» – одна из многих военных песен Луань Кая, получившая широкое признание.

Произведения, посвященные философским размышлениям о жизни, вытекают из глубокого понимания корней национальной культуры. В песне «Жизнь и смерть» словно звучат голоса сотен миллионов китайцев, раскрывается смысл жизни и прославляется великий дух сопротивления, стойкая вера в любовь к жизни.

Вокальные сочинения, воспевающие безграничную любовь, отличаются особой эмоциональностью и направленностью к сердечным струнам слушателей. Песня «Любовь в четырех временах года» не просто связана с четырьмя временами года, но имеет большой философский подтекст. Песню «Дарю тебе любовь» поют всем детям на тему великой любви. В вокальных произведениях, опирающихся на этнические музыкальные традиции, композитор синтезирует западные композиторские техники и традиционную китайскую культуру. Эти его произведения ассоциируются с китайской живописью, написанной тушью, в них ощущается аромат национальной поэзии. Произведения этого тематического направления можно тоже разделить на три категории: этнические вокальные произведения в заимствованных и адаптированных стилях; этнические вокальные произведения в стиле художественных песен; вокальные произведения в стиле неоклассической народной песни.

Наиболее интересное явление в творчестве Луань Кай и перспективное в плане дальнейшего исследования – это феномен «неоклассическая народная песня», в русле которой композитор работает уже много лет. Для «неоклассической народной песни» характерно соединение очарования классического музыкального языка с простыми и ясными структурами, использование этнических элементов и методов пения, достижение волнующих эмоций, характерных для эстетики популярной музыки. Композитор выпустил сборник, содержащий 18 «неоклассических народных песен» («Опьяненный любовью сквозь века», «Пионовый павильон», «Горная резиденция Фучунь», «Сон в красном особняке», «Долгая осенняя вода во сне», «Юньшуйд-дуань», «Цюшуй Вэйлань», «Пряжка из акации», «Перекресток Фэнцяо», «Из розетки», «Хуаманьлоу», «Цветочный дождь Шелкового пути», «Веер из цветов персика», «Макияж из цветов персика», «Мечта Западного крыла», «Двенадцатая заколка Цзиньлин», «Цзинсе», «Нота падающего цветка» и др.).

Эти произведения характеризуются воплощением традиционных поэтических текстов, выражающих художественные концепции и чувства национальной поэзии. В музыкальном

плане для них характерны современный гармонический язык с элементами ладогармонического стиля традиционной китайской оперы, в том числе «куньцюй». В аранжировке используются национальные музыкальные инструменты в сочетании с западными симфоническими и современными электронными инструментами. Эти песни предполагают «трансграничную» манеру пения – смесь народной, классической и популярной эстрадной манеры исполнения. Демократичность этих песен выражается в доступности для исполнения не только большими вокалистами, но и певцами среднего уровня, а также рядовыми слушателями, потребителями популярной музыки.

Китайская «неоклассика» требует пояснения в связи с наличием известного понятия «неоклассицизм». Неоклассицизм – явление в классической музыке начала XX века. Китайский термин является аналогом широко распространенного в мировой музыкальной культуре определения «Cultural crossover», которое подразумевает соединение и взаимодействие разных жанровых сфер, как правило, академической и неакадемической. «Неоклассика» в песенном творчестве китайских композиторов – это смесь академической и популярной музыки.

Проблема «неоклассической народной песни» еще не осмыслена в музыковедении. Можно назвать только одну статью на русском языке Чжао Мэна [7]. В ней не затрагивается творчество Луань Кая, но освещены тенденции, которые отражены в его музыке. Чжао Мэн пишет: «Многие певцы заимствовали у Запада стилистику, манеру поведения, артистические приемы, исполняя “новые народные песни”. Музыкальные атрибуты, основанные на традиционном пении народных песен, включают в себя характеристики более популярной музыки, делая её более доступной и понятной. <…> Таким образом, новый метод пения отражает современную моду и тенденцию к возрождению и популяризации народных песен» [7, 18].

«Неоклассические народные песни», возникающие не только в Китае, выполняют две основные функции. С одной стороны – это форма противостояния культурной глобализации, нивелирующей национальное своеобразие культур, с другой – преодоление элитарности музыкального искусства, которое прогрессировало с конца XX века. В творчестве Луань Кая этот жанр приобретает сложившиеся черты; их анализ становится перспективной задачей для исследователя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мэн Яоюй. Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм / Культурная жизнь Юга России. –2022. – № 2 (85). – С. 128-134.
2. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости» : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Юй Дай ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2017. – 237 с.
3. Долинская Е. Приношения Московской консерватории / Е. Долинская // Российский музыкант. – №7 (1399), 2023. https://rm.mosconsv.ru/?tag=долинская-е (дата обращения: 23.03.2025).
4. Ван Кайди. Опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»: история создания и особенности музыкальной драматургии / Ван Кайди // Художественное образование и наука. – 2020. – № 3 (24). – С. 161-169.
5. Чайка М. В Пекине поставили оперу «А зори здесь тихие» / https://www.1tv.ru/news/2015-11-05/7948-v_pekine_postavili_operu_a_zori_zdes_tihie (дата обращения: 23.03.2025).
6. Чжань Шубо. Опера Луань Кайя «Гора Имен» как пример современной китайской оперы / // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве

Дальнего Востока России и стран азиатско-тихоокеанского региона: материалы Международной научно-практической конференции. – Хабаровск, 2022. – С. 196-199.
7. Чжао Мэн. Певческие характеристики и ценностное воплощение “новых народных песен” как творческая особенность современной музыкальной эпохи в развитии китайской культуре / Чжао Мэн // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – 2022. – №1. – С. 17-21.

REFERENCES

1. Men Yaoyuj. Razvitie opernogo iskusstva v Kitae: k voprosu o vliyanii regional'nyh tradicionnyh form / Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. –2022. – № 2 (85). – Pp. 128-134.
2. Daj Yuj. Elementy tradicionnoĭ kul'tury v Novoĭ kitaĭskoĭ muzyke «perioda otkrytosti» : dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Yuj Daj ; Nizhegorodskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki. – Nizhnij Novgorod, 2017. – 237 p.
3. Dolinskaya E. Prinosheniya Moskovskoj konservatorii / E. Dolinskaya // Rossijskij muzykant. – №7 (1399), 2023. https://rm.mosconsv.ru/?tag=dolinskaya-e (data obrashcheniya: 23.03.2025)
4. Van Kajdi. Opera Tan Czyan'pina «A zori zdes' tihie»: istoriya sozdaniya i osobennosti muzykal'noj dramaturgii / Van Kajdi // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2020. – № 3 (24). – Pp. 161-169.
5. Chajka M. V Pekine postavili operu «A zori zdes' tihie» / https://www.1tv.ru/news/2015-11-05/7948-v_pekine_postavili_operu_a_zori_zdes_tihie (data obrashcheniya: 23.03.2025).
6. Chzhan' Shubo. Opera Luan' Kajya «Gora Imen» kak primer sovremennoj kitajskoj opery / // Lichnost', tvorchestvo, obrazovanie v sociokul'turnom prostranstve Dal'nego Vostoka Rossii i stran aziatsko-tihookeanskogo regiona: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Habarovsk, 2022. – Pp. 196-199.
7. Chzhao Men. Pevcheskie harakteristiki i cennostnoe voploshchenie “novyh narodnyh pesen” kak tvorcheskaya osobennost' sovremennoj muzykal'noj epohi v razvitii kitajskoj kul'ture / Chzhao Men // Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. – 2022. – №1. – Pp. 17-21.

Яковенко Юлия Юрьевна
доцент кафедры МВиО
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: yulia.soprano@gmail.com

Yakovenko Yulia Yu.
Associate Professor of the Department of MVIO
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Padagogical University

ОСОБЕННОСТИ НОТАЦИИ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ЕВРЕЙСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ В ПСАЛМАХ ДАВИДА БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО

Аннотация. В статье рассматриваются особенности одного из самых известных произведений Б. Марчелло – сборника *Estro poetico-armonico* («Поэтически-гармоническое вдохновение»), который представляет собой пятьдесят камерно-вокальных произведений, написанных на тексты псалмов Давида в поэтическом переводе Дж. Джустиниани. Определяются истоки тематизма одиннадцати псалмов, уточняется, что композитор, выступив как этномузыковед, зафиксировал в избранных псалмах еврейские песнопения из богослужебных циклов синагог, снабдив записи пространными описаниями. Отмечается, что мелодии, представленные Марчелло и взятые им за основу, представляют интерес не только с музыкальной, но и с исторической точки зрения.

Ключевые слова. Бенедетто Марчелло, музыкальная культура барокко, еврейские песнопения, псалмы Давида.

PECULIARITIES OF NOTATION OF LITURGICAL JEWISH CANTS IN THE PSALMS OF DAVID BENEDETTO MARCELLO

Abstract. The article examines the features of one of the most famous works by B. Marcello – the collection «Estro poetico-armonico», which is fifty chamber-vocal works written on the texts of the Psalms of David in the poetic translation of G. Giustiniani. The sources of the thematics of eleven psalms are determined, it is specified that the composer, acting as an ethnomusicologist, recorded Jewish chants from the liturgical cycles of synagogues in the selected psalms, providing the recordings with extensive descriptions. It is noted that the melodies presented by Marcello and taken by him as a basis are of interest not only from a musical, but also from a historical point of view.

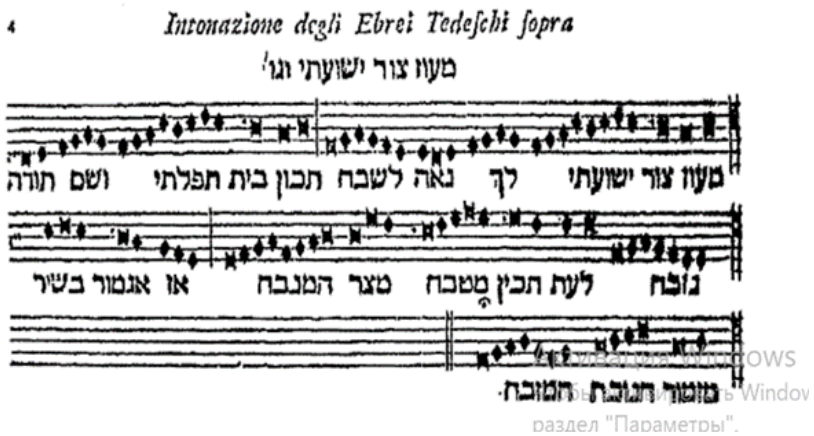
Keywords. Benedetto Marcello, Baroque musical culture, Jewish chants, Psalms of David.

В качестве интонационной основы одиннадцати псалмов *Estro poetico-armonico* («Поэтически-гармоническое вдохновение») композитор прибегнул к цитатам традиционных литургических песнопений еврейских общин Венеции. Он зафиксировал одиннадцать мотивов из богослужебных циклов венецианских синагог. Точная транскрипция древних напевов соотносится с литературными первоисточниками, насчитывающими не одну тысячу лет.

Уникальным для XVIII в. является тот факт, что Марчелло включил еврейские напевы с сохранением их аутентичности – одиннадцать мелодий, использующихся в качестве *cantus firmus*`а или основы тематизма псалмов, выделяются композитором в тексте и записываются с сохранением особенностей традиционной фиксации. Исходные

песнопения, помещенные перед началом разделов псалмов, снабжены подстрочными стихотворными текстами на иврите. Кроме того, композитор указывает, из какого ритуала заимствована каждая мелодия и к какой традиции принадлежит – ашкиназской или сефардской.

По всей видимости, эти напевы были лично записаны Марчелло в различных венецианских синагогах. Цитирование в авторском произведении этнических еврейских литургических напевов придает звучанию псалмов особый колорит. Запись сделана в соответствии с еврейской традицией фиксирования текстов – справа налево. Транскрипции Марчелло одиннадцати еврейских мелодий являются одним из самых ранних известных нотированных источников еврейской литургической музыки (пример 1).



Пример 1. Б. Марчелло. *Estro poetico armónico*. V. 3
(оригинальная запись еврейской мелодии «Маоз цур»)

До наших дней дошли единичные музыкальные произведения, в которых отображены еврейские мотивы. До Марчелло к этой теме обращался композитор эпохи Возрождения Саломон де Росси (1570?–1630?), который жил и творил в Венеции в начале XVII в. Еврейское происхождение Росси определило самобытность его музыкального стиля. Он имел звание раввина, блестяще играл на скрипке и написал несколько литургических произведений для служб, проходящих в синагоге. Росси в 1623 году опубликовал в Венеции сборник еврейской литургической музыки под названием «Песни Соломона» (пример 4.2), в итальянской версии название издания звучит как «[Еврейские] псалмы и песни» (*Ha shirim asher lishelomoh*) [1].

Пример 2. Росси С. *Ha shirim asher lishelomoh* («Песни Соломона»). Первое издание[1]

В сборник входят тридцать три мотета, написанных в традициях барочной музыки. Публикация сборника Росси стала первым известным нам случаем появления нотного издания с текстами на иврите. Для своего времени это было беспрецедентным скачком в сфере синагогальной канторской музыки, так как полифоническая музыка в синагоге после разрушения Храма долгое время находилась под запретом.

Библейская Песнь Песней не является основой «Песен Соломона», по всей видимости название сборника произошло от имени композитора. Росси использовал библейские тексты в оригинале – на иврите – в качестве стихотворной основы мотетов, что делает его уникальным среди композиторов эпохи барокко. Музыка Росси близка по стилю к Клаудио Монтеверди и Луиджи Росси. Нотация в сборнике остается традиционной, хотя нарушаются правила написания поэтических текстов. Композитор не смог решить проблему несоответствия написания поэтического текста справа налево с традиционной записью нот слева направо. Только столетие спустя Марчелло найдет оригинальный способ фиксации еврейских текстов, позволяющий сохранить аутентичность первоисточника.

По всей видимости, Марчелло был знаком с музыкой С. Росси, литургические произведения которого могли вдохновить мастера на обращение к текстам псалмов. Помимо Росси, существовали всего несколько небольших еврейских кантат, принадлежащих перу Луи Саладина (1670) и Карло Гросси (1681). Эти сочинения предназначались для квази-литургического использования и поэтому не могут относиться к синагогальным мелодиям, в то время как в транскрипциях Марчелло прямо указывается конкретная синагога, в которой они были записаны композитором.

Как упоминалось выше, в одиннадцати из пятидесяти псалмов, составляющих *Estro poetico-armonico*, используются в качестве основы мелодии из богослужебных песнопений синагог венецианского гетто. Музыкальные транскрипции оригинальных еврейских мелодий (напечатанные справа налево) появляются в верхней части произведения. Эти напевы, сопровожденные текстами на иврите, представляют собой один из самых ранних материальных документов традиционной синагогальной музыки. Древность этих мелодий не вызывает сомнений, остается вопрос, каким способом мог Марчелло их зафиксировать.

[1] *Rossi S.* Hashirim asher leSholomo. Venice: Pietro e Lorenzo Bragadino, n.d. (1622–23).

Допускались ли прихожане иной веры в венецианские синагоги во время службы? Если да, было ли Марчелло разрешено записывать мелодии прямо во время их звучания в начале службы или он был обязан полагаться на свою память и расшифровывать их после того, как покинул синагогу? И самый главный вопрос: как, будучи нееврейским композитором, Марчелло смог переписать эти мелодии с оригинальными стихотворными текстами на иврите?

Одним из первых ученых, попытавшихся дать ответы на эти вопросы, был Альфред Сендрей утверждавший, что Марчелло определенно посещал службы в синагоге, тщательно отбирая те мелодии, которые хотел записать [2]. Возможно, композитор переписывал их по памяти после посещения синагог, так как по субботам и праздникам запрещено было трудиться, однако Сендрей считает это сомнительным из-за точности нотации мелодий. Также по мнению исследователя важным оказывается факт фиксации названия синагоги, указанной в сопроводительном описании к каждой мелодии. Помимо того, девять из одиннадцати расшифрованных мелодий сопровождаются текстами на иврите.

Сендрей выдвигает гипотезу, что Марчелло скорее всего прибегал к помощи раввина или кантора (или обоих) каждой синагоги, в которой он побывал. Это также доказывает подлинность мелодий, хотя Марчелло, очевидно, адаптировал их к музыкальному стилю для того, чтобы использовать в качестве *cantus firmus* в своих псалмах.

Среди ученых, еще до Сендрея утверждавших, что композитор бывал в синагогах, выделяется Лазарь Саминский. Ему принадлежат следующие строки: «С удивлением можно отметить, что один из величайших композиторов итальянского барокко, Бенедетто Марчелло, посетил сефардскую синагогу в своей родной Венеции в поисках музыкального материала и стиля, который соответствовал бы его великим хоровым псалмам» [3, p. 165–166].

Несмотря на то, что Саминский упоминает только сефардскую венецианскую синагогу, напрашивается вывод, что скорее всего Марчелло ходил и в другие синагоги, записывая литургические мелодии, звучащие во время богослужений.

Немецкий историк и теоретик искусства М. Фридлендер также считает, что Марчелло лично посещал синагоги. В ее труде о псалмах Марчелло упоминается о том, что мастер заходил в различные синагоги Венеции – «так как пение псалмов было наиболее выдающимся в синагогах, композитор счел излишним создавать свои собственные мотивы и записал мелодии, распространенные в синагогах» [4, pp. 11–12]. К аналогичным выводам приходит Ханох Авенари [6], который по результатам своих изысканий утверждает, что Марчелло записывал еврейские мелодии уже после посещения сефардской и ашкеназской синагог Венеции.

Вопросы о разрешении Марчелло записывать богослужебную еврейскую музыку во время ее исполнения в синагоге и о помощи, полученной им в отношении иудейских поэтических текстов, остаются без однозначных ответов. Представляется наиболее убедительной гипотеза Сендрея, который, как и Авенари, пришел к выводу, что Марчелло полагался на свою память, фиксируя литургические мелодии уже после визитов в синагоги.

Несмотря на то, что мы не можем точно установить, каким образом композитор фиксировал музыкальный материал, остается несомненным тот факт, что Марчелло посещал венецианские синагоги с целью собирания древних еврейских литургических напевов. Нет сомнений и в том, что композитор почитал глубокую художественную ценность еврейской музыки. Как отмечает Селфридж-Филд, «именно в ответ на призыв Аркадии Бенедетто [...] попытался восстановить музыку древности, переписав те гимны и напевы, которые звучали в венецианских синагогах» [7, p. 8].

Чтобы понять значимость обращения к еврейским напевам в одном из лучших произведений композитора, следует обратиться к введениям, написанным Марчелло к

каждому тому *Estro poetico-armonico*. Особенное внимание привлекают пространные предисловия к первым двум томам. Введение к первому тому представляет собой тщательно проработанный научный очерк об истории музыкального искусства, и о древнееврейской музыке, в частности. Марчелло упоминает авторитетных ученых из разных областей и разных исторических периодов: классиков латинской литературы (Сенеку, Евклида и М. Капелла), современных христианских комментаторов Библии (Ж. де Лорини и О. Кальме), гуманистов эпохи Возрождения (философа М. Фичино, ученого К. Перро и теоретиков драмы Дж. Царлино и В. Галилея) и, наконец, современных французских историков музыки (П. Бонне и С. де Броссар). Ссылаясь на эти источники, Марчелло обосновывает истоки формирования эстетики музыкального стиля псалмов. Особенное внимание автор уделяет характеристике приемов музыкального письма в эпоху библейской и классической древности.

Выводы, к которым приходит мастер на основе анализа сведений о музыкальном искусстве, заключаются в следующем. Музыка древних народов обладала большей силой пробуждать эмоции, чем современная музыка, так как она была монодийной. Композитор ссылается на Царлино, который утверждал, что: «музыканты того времени не исполняли музыку с использованием такого разнообразия инструментов... и их песни не включали такое количество голосов ... но они исполняли их таким образом, что … музыкант сопровождал свой голос звуками только одного инструмента... Когда пели двое, они не пели вместе, как это делается сегодня, но один за другим» [8, p. 62]. Если инструменты сопровождали голос, они играли с ним в унисон, то же самое происходило, если несколько солистов пели вместе. Марчелло отмечает, что в библейские времена предпочтение отдавалось более естественным низким голосам (альтам).

Во введении к первому тому затрагивается еще один важный вопрос, касающийся инструментальной музыки библейских времен. По словам Марчелло, «отзвук музыкальных инструментов, упомянутых в Библии, остается в наше время» [5, p. 166]. Эта идея развивалась во многих сочинениях, посвященных музыке в Храме Соломона в Иерусалиме. Ракурс изучения еврейских напевов в *Estro poetico-armonico* существенно отличается от историографических работ предшественников.

Марчелло представляет новый тезис о том, что элементы древнееврейской музыки библейских времен сохранились в устной традиции современных синагог. Он утверждает, что пение «евреев в наши дни» похоже на древнее хоровое пение в унисон [5, p. 167]. В конце предисловия к первому тому композитор приходит к практическим выводам, вытекающим из его исторического анализа. «Мы не сочли затруднительным ввести более древние и характерные песни (*canti*) или мелодии (*intuonazioni*) евреев (иногда в сочетании с каким-нибудь искусным контрапунктом), так как они привыкли петь и продолжают петь псалмы по-своему, что можно будет увидеть во втором томе, и, более полно, в третьем и четвертом томах» [5, p. 168].

Введение ко второму тому отличается от введения к первому, оно полностью посвящено вопросам, касающимся истории еврейской музыкальной традиции. Композитор не цитирует здесь какие-либо источники, как во введении к первому тому. Вопрос, по какой причине Марчелло скрывал использование раввинской литературы, остается открытым. Возможно, официальная политика антиеврейской сегрегации республики, которая все еще имела место в XVIII в. (учитывая его высокое социальное положение в венецианском обществе) сыграла определенную роль в этой стратегии.

В начале введения Марчелло конкретизирует различие между текстовыми слоями еврейской литургии: «Девятый псалом начинается интонацией испанских евреев לדוד ברוך וגו׳ которая, по их мнению, очень древняя, и имеет широкое

распространение. Но мы не найдем у них записанных нот; они поют гимны, песни и псалмы только по мелодиям, передаваемым по традиции устно из поколения в поколение» [9, p. 9]. Эти замечания относятся к древней мелодии псалма 144 (Ле-Давид Барух), одной из пяти сефардских мелодий, записанных Марчелло. Композитор мог узнать доподлинно о древности этой мелодии только из личного общения с венецианскими еврейскими канторами.

Завершая введение ко второму тому, Марчелло подчеркивает мысль о том, что современная устная музыкальная традиция, распространенная в венецианских синагогах, возможно, является остатками древней еврейской музыки: «Поэтому не исключено (как многие из них утверждают), что некоторые мелодии, представленные в настоящем произведении, остались в памяти тех, кто рассеялся первыми, и были переданы по традиции, как было сказано раньше, потомкам. Мы постарались записать эти мелодии как можно лучше с их собственных голосов, и мы записали их, используя нотацию нашей церковной традиции canto fermo. А так как евреи пишут в обратном направлении, то и в мелодиях, записанных ниже, символы должны читаться в обратном направлении. Чтобы адаптировать эти мелодии к нашим стихам и размерам, мы удлиняли их время от времени некоторыми повторениями, но мы никогда не меняли их интонации, хотя мы использовали некоторые вокальные распевы или portamenti, характерные для тех евреев, которые, в зависимости от их первоначальной принадлежности к испанской или немецкой традиции, имеют различные разновидности мелодий и интонаций для одних и тех же песен и псалмов» [9, p. 10].

Это последнее утверждение относительно музыкального разнообразия еврейской традиции мог сделать только тот, кто исследовал вопрос во всей глубине. Из одиннадцати псалмов, составленных на основе литургических еврейских напевов, шесть принадлежат к ашкеназской традиции, а пять – к сефардской. Нотация Марчелло остается одним из самых ранних источников фиксации еврейской литургии и сохраняет правила записи еврейских текстов справа налево.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rossi S. Una serie di Salmi e Cantici ebraici a quattro, cinque, sei e otto voci. – Venice: Pietro e Lorenzo Bragadino, n.d. – Pp. 1622–1623.
2. Sendrey A. Bibliography of Jewish Music. – New York: Columbia University Press, 1951. – 404 p.
3. Saminsky L. Music of the Ghetto and the Bible. – New York: Bloch Publishing Company, 1934. – 261 p.
4. Friedlander M. Benedetto Marcello: The Immortal Singer of the Psalms of David. – Jewish Music Journal 2/1 (May–June 1935). – Pp. 10–14.
5. Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's Estro Poetico-Armonico. – The Jewish Quarterly Review, New Series. – 2002. – Vol. 93. – № 1/2. – Pp. 149–199.
6. Avenary H. Hebrew Hymn Tunes: The Rise and Development of a Musical Tradition. – Tel Aviv : Israel Music Institute, 1971. – 43 p.
7. Selfridge-Field E. The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources / E. Selfridge-Field. – Oxford: Clarendon press, 1990. – 517 p.
8. Zarlino G. Le istitutioni harmoniche. – Venice : the author, 1558: reprint: New York, 1965. – 600 p.
9. Marcello B. L'estro poetico-armonico: parafrasi sopra li salmi di Davide. – Venice : Domenico Lovisa, 1724–1726. – V. 2. – 190 p.

REFERENCES

1. Rossi S. Una serie di Salmi e Cantici ebraici a quattro, cinque, sei e otto voci. – Venice: Pietro e Lorenzo Bragadino, n.d. – Pp. 1622–1623.
2. Sendrey A. Bibliography of Jewish Music. – New York: Columbia University Press, 1951. – 404 p.
3. Saminsky L. Music of the Ghetto and the Bible. – New York: Bloch Publishing Company, 1934. – 261 p.
4. Friedlander M. Benedetto Marcello: The Immortal Singer of the Psalms of David. – Jewish Music Journal 2/1 (May–June 1935). – P. 10–14.
5. Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's Estro Poetico-Armonico. – The Jewish Quarterly Review, New Series. – 2002. – Vol. 93. – № 1/2. – P. 149–199.
6. Avenary H. Hebrew Hymn Tunes: The Rise and Development of a Musical Tradition. – Tel Aviv : Israel Music Institute, 1971. – 43 p.
7. Selfridge-Field E. The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources / E. Selfridge-Field. – Oxford: Clarendon press, 1990. – 517 p.
8. Zarlino G. Le istitutioni harmoniche. – Venice : the author, 1558: reprint: New York, 1965. – 600 p.
9. Marcello B. L'estro poetico-armonico: parafrasi sopra li salmi di Davide. – Venice : Domenico Lovisa, 1724–1726. – V. 2. – 190 p.

Никитенко Оксана Борисовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: nikitenko-k@list.ru
Чэнь Цзин
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 3011522479@qq.com

Nikitenko Oksana B.
Candidate Art History, Associate Professor of the Department of Musical Education and
Study Herzen State Pedagogical University of Russia
Chen Jing
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ В ОПЕРЕ «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» М. И. ГЛИНКИ

Аннотация. О новаторстве Глинки в области музыкального театра писали многие исследователи, однако, эта сторона его творчества остается недостаточно изученной. Представляется актуальным изучение трактовки композитором танцевальных сцен в его знаменитых операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». При их постановке М. И. Глинка не только репетировал партии с вокалистами, но и обсуждал постановку танцев с балетмейстерами, мысля хореографию не как «вставной номер», но как часть целого. Драматургической роли балетного акта в опере «Жизнь за царя» посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: М. И. Глинка, опера «Жизнь за царя», балетные сцены, драматургия, симфонизация жанра.

BALLET SCENES IN THE OPERA "A LIFE FOR THE TSAR"BY M. I. GLINKA

Annotation. Many researchers have written about Glinka's innovation in the field of musical theater, however, this aspect of his work remains insufficiently studied. It seems relevant to study the composer's interpretation of dance scenes in his famous operas "Life for the Tsar" and "Ruslan and Lyudmila". During their production, M. I. Glinka not only rehearsed the parts with the vocalists, but also discussed the staging of the dances with the choreographers, thinking of the choreography not as an "insert number", but as part of the whole. This article is devoted to the dramatic role of the ballet act in the opera "A Life for the Tsar".

Keywords: M. I. Glinka, opera "A Life for the Tsar", ballet scenes, drama, symphonization of the genre.

Оперы Глинки ознаменовали собой исторически значимый момент в развитии русского музыкального театра, разделив его «на два этапа: предклассический, доглинкинский (первая треть столетия) и глинкинское время – начало эпохи национальной оперной классики» [1, с. 6]. Они оказали порождающее воздействие на уникальные образцы русского национального оперного искусства второй половины XIX столетия.

Исследователи отмечают, что Глинка не только глубоко понимал и органично владел русским народным стилем, но и обладал особой чуткостью в отношении инонациональной интонационной среды. Отсюда его стремление к передаче национального своеобразия

интонационно-ритмическими музыкальными средствами. Пространство русского мира, по мысли Г. Е. Калошиной, «четко выстроено и символично; человеком обжиты лес, река, поле, деревня, град, кремль, монастырь или посад; заря здесь – символическое знамение, возвещающее обновление земли русской» [2, с. 43]. Духовными ценностями русского мира выступают подвижничество, жертвенность «Праведный Путь, нравственная чистота» [там же].

Столь масштабное по форме и мощное по силе музыкально-драматургического воплощение героя из народа впервые предстало на сцене русского оперного театра. Такой трактовке образа народного героя необходимо было противопоставить образ врагов, который бы по масштабам и силе художественного воздействия соответствовал жанру народной драмы. Глинка создает этот образ в обобщенной форме. Это польский стан, который воплощается хореографическими средствами. Экспозиции поляков посвящен целый акт, который исполняется артистами балета и хора. «Польский акт» образует конфликтную драматургическую линию, которая получает симфонизированное развитие. Таким образом, балетная сцена становится основной формой сценического воплощения «образа антигероя».

Рассмотрим особенности трактовки образа «польского стана» в опере «Жизнь за царя».

Для воплощения польских интервентов Глина выбирает комплекс средств выразительности, который четко разграничивает «свое» и «чужое». «Польский акт» представляет собой сцену роскошного праздничного бала, который противопоставляется картине горьких дум и переживаний народа о судьбе страны.

Отметим, что прием отображения мира «чужих» через танец использовался в опере не впервые. Примерами «танцующих чужих» из доглинкинского русского театра являются «восточные танцы дев» в царстве Зломеки из оперы «Илья Богатырь» и фантастические танцы корифеев, нимф и сильфид из оперы «Светлана, или сто лет в один день» К. Кавоса. В «большой опере» «танцующие чужие» предстают, например, в сцене призраков из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера. Однако образно-символический смысл сцены польского бала в опере «Жизнь за царя» представляется более сложным, чем красочная картина традиционно-торжественного вечера танцев. Балетный акт оперы «Жизнь за царя» известен необычайно красивой музыкой и великолепной хореографией польских национальных танцев. Но у этой сцены есть смысловой «подтекст». Г. Е. Калошина отмечает важную деталь: «Если учесть то обстоятельство, что согласно замыслу Глинки, бал происходит на территории русского государства, оккупированного захватчиками, праздник обретает особенно зловещие черты. Танцы строятся как пленительная игра в перерыве между битвами» [2, с. 43].

Танцы польского акта образуют крупную симфоническую сюиту. В целом, «польская сюита» танцев воспринимается легко и органично, калейдоскопическое чередование тем в каждом танце формирует особую атмосферу роскоши, великолепия и красоты. Пьесы отличаются мастерской оркестровкой, умелым использованием темброво-выразительных возможностей музыкальных инструментов.

Все танцы II акта парные, ориентированы на хореографическое воплощение, их композиции многотемны и многообразны. Горделиво-торжественным темам противопоставляются изящно-грациозные, легкость и очарование тем у солирующих деревянных духовых сменяется «решительным» оркестровым tutti. В образно-тематическом содержании танцевальных эпизодов угадывается отображение женского или мужского начала, что, как правило, учитывается при сценической постановке танцев.

Контрастно-составная форма танцев, входящих в балетный дивертисмент, создает впечатление внутренних «мини-сюит» (подобных циклам в цикле). Это обусловливает

иерархичность музыкального пространства, организует его «по вертикали», что придает балетному акту оперы особую целостность. Ритмоинтонационные особенности тем полонеза и мазурки приобретают лейтмотивное значение в последующих актах оперы.

«Жизнь за царя» – первая русская опера, основанная на симфоническом развитии музыкального материала, что цементирует ее композиционно-структурную целостность. Потенциалом для сквозного развертывания драматургии является мастерски выраженный музыкальными средствами конфликт и широкое использование возможностей контраста. Контраст средств музыкальной выразительности, лежащий в основе сопоставления образов русского мира и польских интервентов в 1-м и 2-м актах, проводится на жанровом и тематическом уровнях. Сюита польских танцев с их яркими, ритмически характерными темами инструментальной природы и преобладающей трехдольностью противопоставляется широкому, распевному развертыванию вокальных мелодий, характеризующих русский народ, истоки которых коренятся в лирических, протяжных, хороводных, свадебно-обрядовых народных песнях и бытовом романсе.

Поляки пробуждаются, они призывают Сусанина к ответу. Раздел строится на чередовании контрастных тем Сусанина и поляков. Сусанин дает решительный ответ «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал», который накладывается на проведении в оркестре молодецкой песни «Вниз по матушке по Волге». В оркестровом сопровождении хора поляков звучат ритмоинтонации мазурки, в которых усиливается драматизм. Г. Е. Калошина дает следующую характеристику этой сцены: «В финале IV действия отряд поляков символизирует образ охотников, рыскающих в лесу, выслеживающих добычу и получающих, наконец, жертву в сцене смерти Сусанина» [2, с. 43].

Последнее мимолетное появление интонационно-ритмического образа мазурки происходит в оркестровом антракте перед Эпилогом, где доминирует тема народа «В бурю, во грозу сокол по небу держит молодецкий путь». Она проводится в увеличении и драматично окрашенном варианте, как она звучала в средней части интродукции. Грандиозный эпилог утверждает героико-патриотическую идею оперы.

Успешная премьера оперы «Жизнь за царя» состоялась в 1836 году в Санкт-Петербурге. Однако специфика постановки польских танцев на оперной сцене была осознана не сразу. Постановку «польского» II акта осуществлял французский балетмейстер А. Титюс, работавший в России с 1832 по 1850 год. Его постановка имела ряд недостатков. В частности, они касались сценических костюмов: хор был одет в польском стиле, а балет – в классические тюни́ки[2].

По всей видимости, Глинку не удовлетворяла хореография Титюса. Композитор понимал, что от «значительности воплощения польских танцев на сцене зависит убедительность драматического конфликта, реалистическая достоверность целой группы образных характеристик» [3, с. 208]. Глинка неоднократно обращался в дирекцию императорских театров с просьбой заново поставить танцы в польском акте. Просьба была выполнена. В 1843 году по распоряжению дирекции танцовщик, драматический актер и музыкант Н. О. Гольц (1800–1880) заново поставил мазурку, а танцовщик и режиссер петербургской балетной труппы П. И Дидье (1803–1852) – краковяк. В этой версии польские танцы получили признание публики [4, с.131].

В. М. Красовская освещает историю постановок балетных сцен в опере «Жизнь за царя». Она пишет о том, что в сфере театральной критики буквально шла многолетняя «борьба за реалистическое воплощение польского акта» [3, с. 32]. Поборники реализма выступали за народную трактовку костюмов. Так, в 1868 году В. В. Стасов в на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» писал: «…хотелось бы, чтоб мазурка и краковяк

[2] Тюни́к – традиционный костюм классической балетной танцовщицы; удлинённая пышная лёгкая многослойная юбка и облегающий лиф.

превратились из обыкновенных балетных танцев, из балета – в польский бал; чтоб участвующие тут были все в разных костюмах, и танцующие дамы вовсе не в балетных коротеньких юбочках и не в трико, а в обыкновенных платьях, как все остальные действующие лица» [5, с. 193]. Его противники – сторонники старых традиций ратовали за сохранение на сцене классических тюник как более соответствующих серьезному оперному жанру. Результатом споров становились позитивные перемены: «Постепенно, с многолетними промежутками совершались положительные перемены в постановке балетных сцен «Ивана Сусанина» [3, с. 31].

В заключение можно подвести следующие итоги.

1. Танцы в опере Глинки являются средством описательной и действенной характеристики образа. Балетная сцена с хором II акта оперы раскрывается в опере как один из важных элементов драматического действия и становится образцом применения широких образно-драматургических возможностей танцевальной музыки и симфонизации балетного жанра. От «польского» акта начинается «путь симфонизации русского балета, который впоследствии был продолжен Чайковским» [6, с. 12].

2. Танцевальные жанры в опере Глинки становятся средством реалистической трактовки музыкальных образов. Сквозь призму характерных танцев – полонеза, краковяка, вальса и мазурки – Глинка высвечивает разные грани «исторически достоверного хореографического группового и массового портрета польской шляхты. Более того: через танцевальный мотив мазурки Глинка первым ввел в оперную драматургию метод “обобщения через жанр” (Альшванг), показав психологическую трансформацию образа захватчиков от их бравады во II и III актах до гибели в IV акте» [7, с. 205–206].

3. Глинка первым из русских композиторов последовательно применил в оперной драматургии систему интонационно-тематических связей. Воплощая сюжетную драматургию музыкальными средствами, композитор не иллюстрировал события, а раскрывал и внутреннюю суть. В этом русле решена сюжетно-драматургическая линия образа польской шляхты. Как указывает О. Е. Левашева, композиционные методы Глинки «возникли естественно, органично – как итог лучших стремлений русской музыки предшествующего времени, как результат мудрого претворения общеевропейских классических традиций на русской почве» [8, с. 227].

4. Глинка создал модель показа конфликта через противопоставления образов и драматургических линий «своего» и «чужого», основанных на контрастных комплексах средств музыкальной выразительности. Впоследствии эта модель фактически превратилась «в музыкальный архетип, закрепившийся в культурной памяти» [9, с. 55].

5. В балетоведении Глинка признан основоположником «национально-характерных картин с использованием танцевальных мотивов» [4, с. 131]. Создавая музыку польского акта, композитор стремился к такому образу сценического танца, который бы в обобщенной форме передавал стиль национальной хореографии.

Творчеством Глинки были заложены фундаментальные основания для формирования национальной композиторской школы. Он обобщил лучшие искания, стремления и достижения русской музыки предшествующего периода, соединил национальный стиль и традиции с европейским музыкальным опытом. Оперное творчество Глинки блистательно завершило достаточно сложный и неравномерный процесс формирования национальной русской оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смагина, Е. В. Русская опера первой половины XIX века в контексте художественных увлечений времени / Е. В. Смагина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 5–10.

2. Калошина, Г. Е. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века / Г. Е. Калошина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2004. – № 1. – С. 39–45.
3. Красовская, В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская; Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград; Москва : Искусство, 1958. – 309 с.
4. Пушкина, И. А. Польские танцы на русской балетной сцене / И. А. Пушкина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. – № 6. – С. 130-135.
5. Стасов, В. В. Еще по поводу постановки «Жизни за царя» / В. В. Стасов. Избранные сочинения: Живопись. Скульптура. Музыка : в 3 т. / Ред. Е. Д. Стасова и др. – Москва: Искусство, 1952. – Т. 1. – С. 188–193.
6. Андреева, Т. А. История русской танцевальной и балетной музыки : учеб. пособие / Т. А. Андреева ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 124 с.
7. Есентаева Д. Эстетический аспект симфонизации танца / Д. Есентьева // Известия Национальной Академии наук Республики Казахстан. – 2014. – № 2. – с. 204–209.
8. Левашева, О. Е. М. И. Глинка // История русской музыки: в 10 т. / Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Т. 5. 1826–1850. – М.: Музыка, 1988. – С. 185–282.
9. Лобанкова, Е. В. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы / Е. В. Лобанкова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – № 5 (52). – С. 54–64.

REFERENCES

1. Smagina, E. V. Russkaya opera pervoj poloviny` XIX veka v kontekste xudozhestvenny`x uvlechenij vremeni / E. V. Smagina // Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax. – 2021. – № 1. – Pp. 5–10.
2. Kaloshina, G. E. Opernoe tvorchestvo Glinki i zapadnoevropejskij muzy`kal`ny`j teatr pervoj poloviny` XIX veka / G. E. Kaloshina // Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax. – 2004. – № 1. – Pp. 39–45.
3. Krasovskaya, V. M. Russkij baletny`j teatr ot vozniknoveniya do serediny` XIX veka / V. M. Krasovskaya; Gos. nauch.-issled. in-t teatra, muzy`ki i kinematografii. – Leningrad; Moskva : Iskusstvo, 1958. – 309 p.
4. Pushkina, I. A. Pol`skie tancy na russkoj baletnoj scene / I. A. Pushkina // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. – № 6. – Pp. 130-135.
5. Stasov, V. V. Eshhe po povodu postanovki «Zhizni za czarya» / V. V. Stasov. Izbranny`e sochineniya: Zhivopis`. Skul`ptura. Muzy`ka : v 3 t. / Red. E. D. Stasova i dr. – Moskva: Iskusstvo, 1952. – T. 1. – Pp. 188–193.
6. Andreeva, T. A. Istoriya russkoj tanceval`noj i baletnoj muzy`ki : ucheb. posobie / T. A. Andreeva ; Vladim. gos. un-t im. A. G. i N. G. Stoletovy`x. – Vladimir : Izd-vo VlGU, 2022. – 124 p.
7. Esentaeva D. E`steticheskij aspekt simfonizacii tancza / D. Esent`eva // Izvestiya Nacional`noj Akademii nauk Respubliki Kazaxstan. – 2014. – № 2. – Pp. 204–209.
8. Levasheva, O. E. M. I. Glinka // Istoriya russkoj muzy`ki: v 10 t. / Vsesoyuzny`j nauch.-issled. in-t iskusstvoznaniya M-va kul`tury` SSSR; redkol.: Yu. V. Keldy`sh, O. E. Levasheva, A. I. Kandinskij. – T. 5. 1826–1850. – M.: Muzy`ka, 1988. – Pp. 185–282.
9. Lobankova, E. V. Tanczuyushhie «chuzhie» kak arxetip russkoj opery` / E. V. Lobankova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. – 2017. – № 5 (52). – Pp. 54–64.

Хоу Янчунь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
старший преподаватель
Чанчуньский педагогический университет
e-mail: 331959252@qq.com

Hou Yangchun
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia,
Senior lecturer
Changchun Normal University

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОГО СТРОЯ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ЛЮБИМАЯ ДЕРЕВНЯ» РАШИДА КАЛИМУЛЛИНА

Аннотация. Фортепианная программная музыка Рашида Калимуллина представляет собой уникальный синтез татарских интонаций, народных мотивов и современных композиторских техник. В его произведениях можно обнаружить характерные ритмические структуры, ладовые особенности и приемы, имитирующие звучание народных инструментов. Несмотря на значительное влияние татарской музыкальной традиции, его фортепианные сочинения демонстрируют не просто фольклорную стилизацию, а интеграцию народных элементов в академический жанр.

Статья посвящена анализу образного строя и композиторской стилистики в фортепианном цикле Р. Калимуллина «Любимая деревня».

Ключевые слова: Р. Калимуллин, композиторы Татарстана, фортепианные циклы, национальная музыка, пентатоника, детская тема, деревенский быт.

FEATURES OF THE FIGURATIVE STRUCTURE OF THE PIANO CYCLE "BELOVED VILLAGE" BY RASHID KALIMULLIN

Annotation. Rashid Kalimullin's piano program music is a unique synthesis of Tatar intonations, folk motifs and modern compositional techniques. In his works, one can find characteristic rhythmic structures, fret features, and techniques that mimic the sound of folk instruments. Despite the significant influence of the Tatar musical tradition, his piano compositions demonstrate not just folklore stylization, but the integration of folk elements into the academic genre.

The article is devoted to the analysis of the figurative structure and compositional style in R. Kalimullin's piano cycle "Beloved Village".

Keywords: R. Kalimullin, Tatarstan composers, piano cycles, national music, pentatonics, children's theme, rural life.

Имя Рашида Калимуллина – выдающегося музыканта, композитора, председателя Союза композиторов России и председателя Союза композиторов Республики Татарстан, народного артиста Российской Федерации и Республики Татарстан лауреата Государственной премии Республики Татарстан имени Г. Тукая, а также обладателя многих престижных международных и российских наград, в настоящее время олицетворяет собой яркий пример современного и самобытного национального автора музыки. Его произведения известны далеко за пределами родной земли, они невероятно востребованы и

часто являются настоящим украшением различных музыкальных фестивалей [1]. Среди многообразия жанровых предпочтений Рашида Фагимовича особой стороной творчества является его фортепианная музыка.

В настоящей статье рассматривается фортепианный цикл «Любимая деревня». Это одно из тех сочинений, которое получило широкое распространение репертуаре детей, обучающихся игре на фортепиано. Музыка его вполне доступна, интересна юным исполнителям, вместе с тем ее яркий национальный колорит выглядит для подрастающего поколения вполне современно и свежо. Кроме того, этот цикл представляет особый интерес для исследователя, поскольку до настоящего времени к его анализу обращались лишь с целью описания инструктивных характеристик.

Цикл «Любимая деревня» написан Калимуллиным в 2014 году; он излоен в двух тетрадях. Для исполнителей цикл представляет большую ценность, прежде всего, применением в нем современных композиторских техник письма, в сочетании с национальными традициями и разнообразием фортепианных приемов. Во многом в том, что композитор обратился к деревенской тематике, к национальным особенностям деревенского быта сыграли роль воспоминания о бабушке композитора. Е. Коврикова приводит следующие слова Калимуллина: «Бабушка Нагима (со стороны мамы) прожила долгую жизнь (97 лет), училась в медресе и была действительно верующим человеком: её приглашали читать молитвы, она хорошо знала традиции ислама, баиты, мунаджаты, татарскую народную музыку. Она была не просто кладезь знаний традиций – именно бабушка сформировала мой духовный мир, моё мировосприятие» [2].

В цикле две тетради. Приведем последовательность пьес в тетрадях [3].

Тетрадь I:

1. В деревню к бабушке
2. Бабушка за веретеном
3. Дед Гаяз
4. Кот и я любим танцевать
5. Валенки валяем
6. Гончарный круг
7. Летний дождь. Радуга
8. Пастуший наигрыш
9. Чарующий родник. Первая любовь
10. На лугу
11. Полевой веночек
12. Старый заброшенный дом
13. Жили-были дед и баба
14. Петухи
15. Скачки

Тетрадь II:

1. Скоро весна. Первая капель
2. Железный конь. Посевная
3. Строим дом
4. Посиделки
5. Цыплята
6. Коза-дереза
7. Идёт бычок, качается
8. На комбайне. Жатва
9. Элеватор. Праздник зерна
10. На току

11. Мельница
12. В кузнице
13. Деревенская баня
14. Учусь играть на баяне. Шутка
15. Сабантуй в любимой деревне

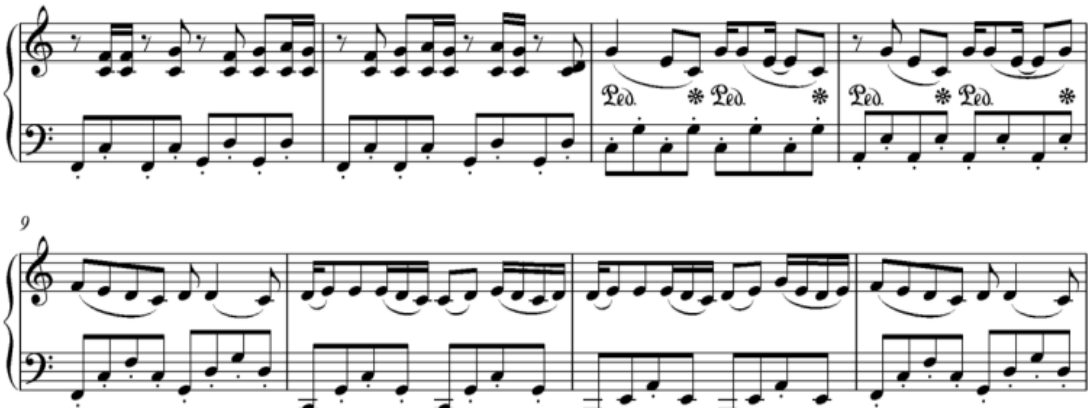
Все пьесы цикла можно представить в виде определенных групп. Первая группа пьес по содержанию отражает образы непосредственных жителей и представителей деревенского быта. Вторая объединена современными техниками и музыкальными приемами. Часть пьес отведена детской стилистике, играм и прибауткам. Несколько пьес объединяются между собой с точки зрения показа деревенских ремесел. Можно выделить пьесы, которые живописуют картины родной земли композитора, явления природы, а также пленэрные зарисовки.

К первой группе можно отнести пьесы первой тетради «В деревню к бабушке», «Бабушка за веретеном», «Дед Гаяз», «Жили-были дед и баба». В них композитор ярко живописует образы пожилых людей, несколько в шутливой форме, например, как в пьесе «Дед Гаяз», где движения пожилого человека обличены в танцевальные синкопированные ритмы, рисующие забавные подскоки, а затем акцентные припадания, как будто персонажу больно и тяжело двигаться активно в такт музыке. В пьесе «Бабушка за веретеном» музыкальными средствами создается атмосфера неспешной бабушкиной речи, движения кружения веретена, медленного, степенного рассказа.

Открывает весь цикл пьеса под названием «В деревню к бабушке».

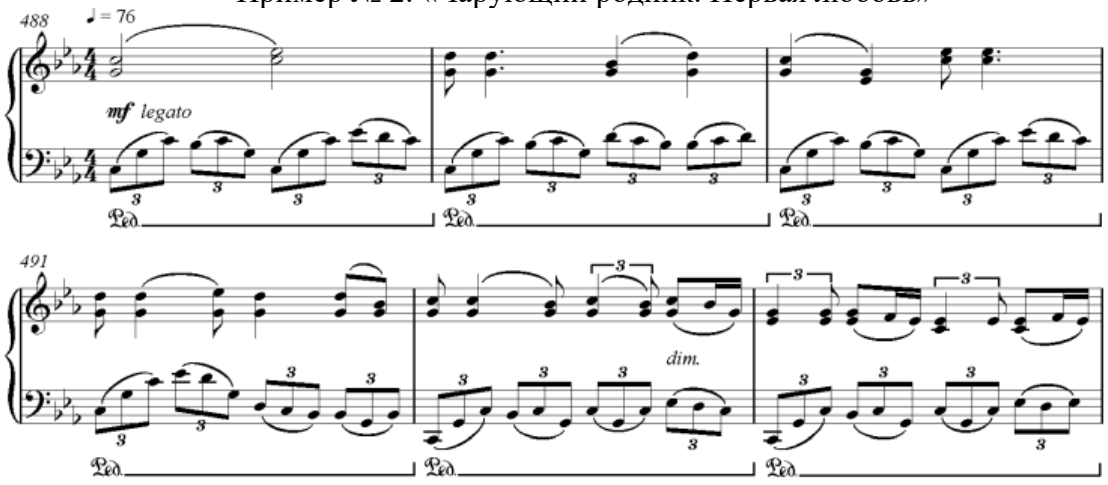
Эта весьма показательный пример того, как Калимуллин, с присущей ему картинной изобразительностью воссоздает в звуках с невероятной точностью шум дороги, картины полей, мелькающие за окном в дороге. Все это композитор передает с помощью четких акцентов, нарочитой артикуляции и характерных синкопированных ритмов.

Пример № 1. «В деревню к бабушке»



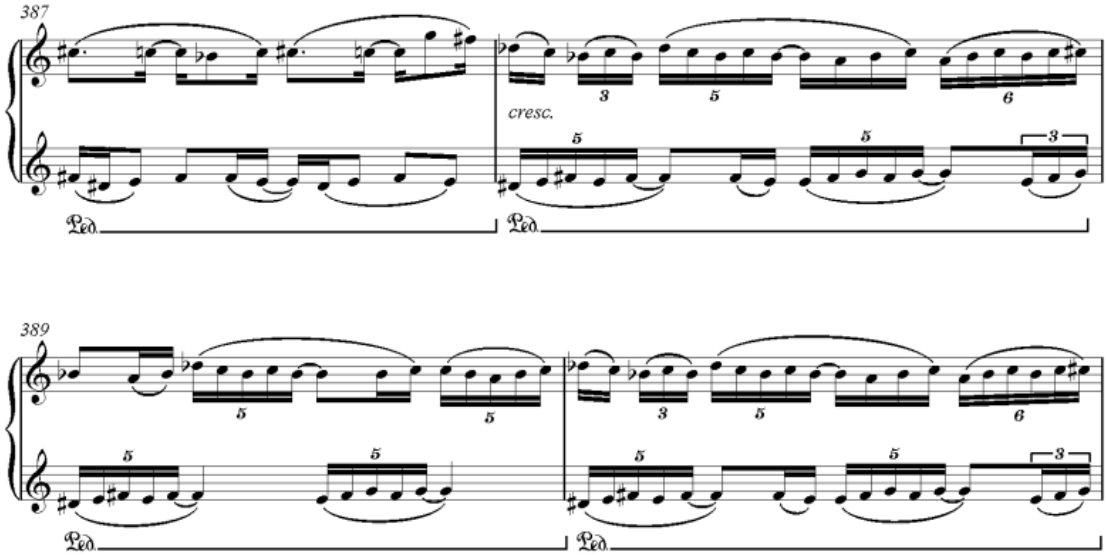
Вторая группа пьес представляет собой различные сюжеты, но объединяется применением особых современных композиторских приемов. К примеру, в пьесе «Чарующий родник. Первая любовь» можно увидеть сходство с современными темами из мюзиклов и саундтреков к кинофильмам, широкое использование в подголосках интервальных построений.

Пример № 2. «Чарующий родник. Первая любовь»



Теми же нюансами обладает пьеса «Старый заброшенный дом». Одна из самых сложных пьес цикла, в которой композитор почти кинематографично изобразил скрипы половицы старого дома, звук приоткрытых дверей, едва слышные шорохи подвала.

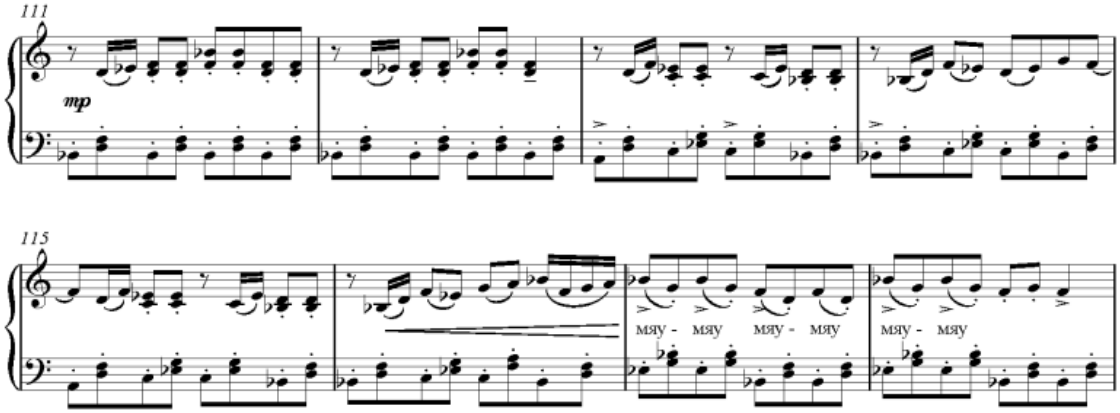
Пример № 3. «Старый заброшенный дом».



Особую сложность представляет собой необычная ритмическая организация музыкального материала пьесы, где композитор с помощью ритмо-формул создает ориентиры для группировки тех или иных мотивов между собой.

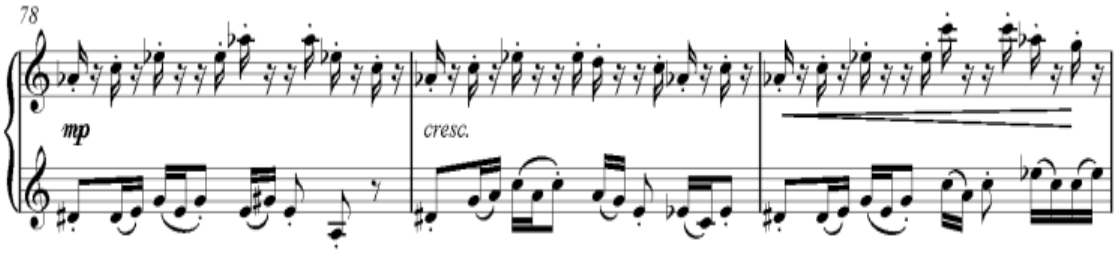
Следующую группу пьес объединяет детская тематика. В нее входят пьесы из первой и второй тетради, такие как: «Кот и я любим танцевать», «Цыплята», «Коза-дереза», «Идёт бычок, качается», «Учусь играть на баяне. Шутка». Пьеса «Кот и я любим танцевать» одна из самых любимых детьми пьес этого цикла. В основе ее программности лежит текст шуточной детской песенки. Сам композитор на встречах часто ее презентует, а дети с радостью подпевают «Мяу-мяу».

Пример № 4. «Кот и я любим танцевать»



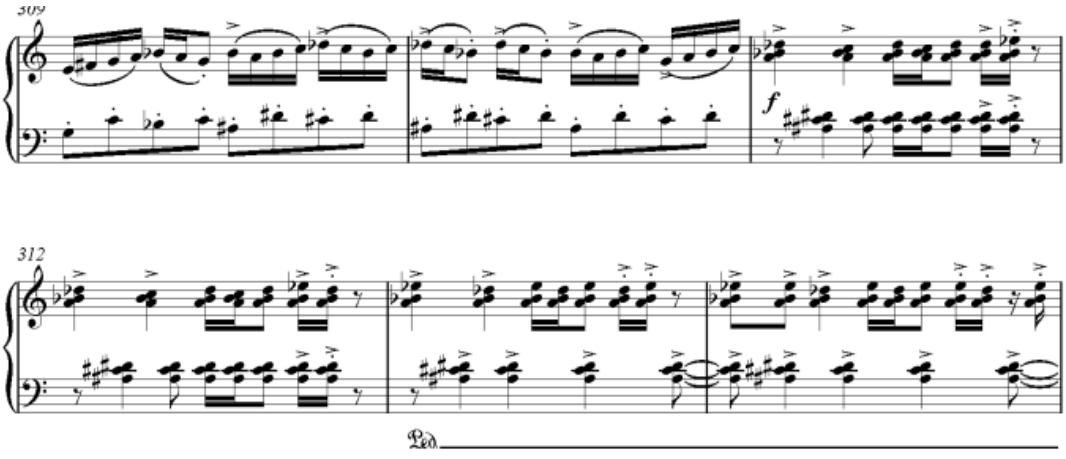
По такому же принципу построена пьеса «Цыплята» – композитор взял за основу мелодию известной азербайджанской детской песенки «Цып, цып, мои цыплятки», подкрепив образы цыплят острым штрихом и игрой акцентов.

Пример № 5. «Цыплята»



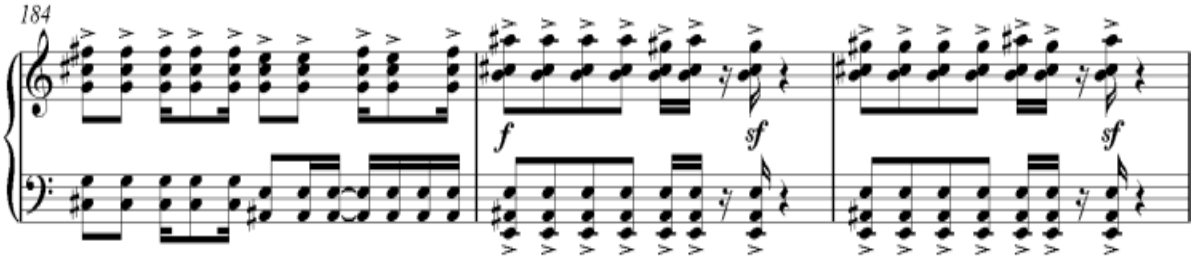
Тот же принцип использовал композитор и в пьесе «Коза-дереза», основанной на известной детской потешке «Идет коза рогатая», знакомой всем с самых малых лет. Здесь Калимуллин использует тот же живописный прием звукового изображения характерных движений козы, топанье копытцами, а упрямый нрав передается через обилие синкоп и острых диссонирующих аккордов.

Пример № 6. «Коза-дереза»



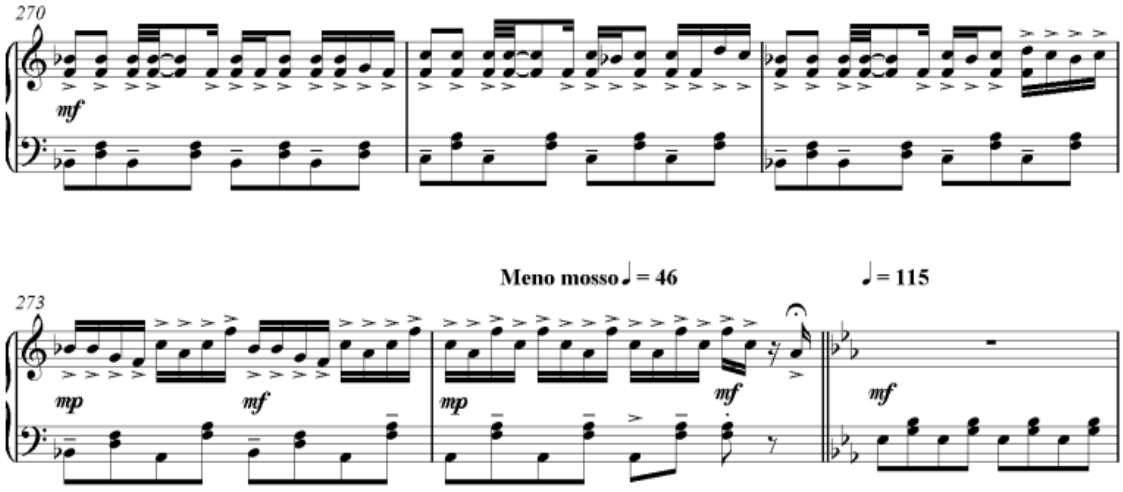
Из этой же группы отметим пьесу «Идёт бычок, качается». Известное стихотворение Агнии Барто дало толчок написанию данной музыки. Композитор ярко и точно изображает в звуках качание бычка, следуя за текстом стихотворения. От него не ускользают даже самые мельчайшие подробности слова. И слово же становится тем компонентом, за счет которого собирается вся конструкция формы данной пьесы.

Пример № 7. «Идёт бычок, качается»



Завершает детскую группу пьес «Учусь играть на баяне. Шутка». Она полна юмора и детской непосредственности. Здесь раскрываются воспоминания композитора о своем детстве, его деревенские забавы и любовь к баянному музицированию. Вновь композитор с удивительной картинной точностью передает невероятные зажигательные виртуозные пассажи баяна. Калимуллин применяет характерные для данного инструмента штрихи и интонации.

Пример №8. «Учусь играть на баяне. Шутка»



Показу деревенских ремесел посвящена ещё одна группа пьес. Среди них пьеса «Валенки валяем». Вся музыкальная ткань ее наполнена национальным колоритом. Е. Коврикова особо отмечает применение пентатоники и отсутствие диссонансов [4. с. 34-38].

Весьма интересна с точки зрения образных характеристик пьеса «Гончарный круг». Калимуллину удается удивительным образом воссоздать в звуках весь процесс движения по гончарному кругу рук мастера. Это слышно в музыкальных кружащихся мотивах, в использовании игры с динамикой, в интересной и разнообразной мотивной игре в обеих руках.

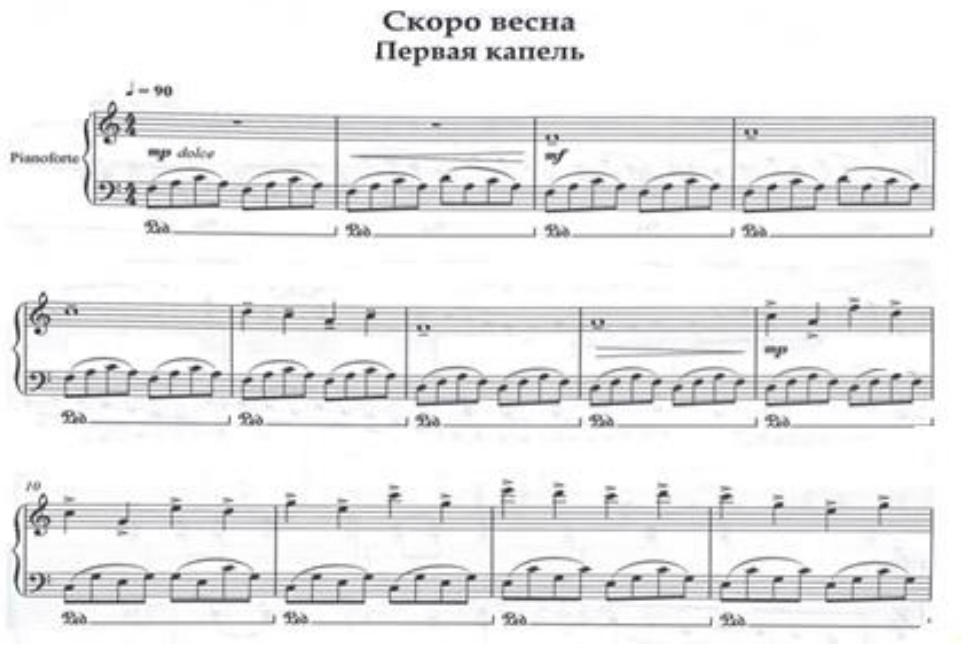
Еще одна пьеса этой группы – «Железный конь. Посевная» – с точки зрения образности живописует четкую и слаженную работу «Железного коня», полевой техники.

Музыка этой пьесы светлая и оптимистичная, близка по духу ещё одной пьесе под названием «Строим дом».

Композитор четко и достоверно передает настроения людей, которые объединены одной общей дружной идеей постройки жилища. В звуковой палитре пьесы можно услышать стук топоров и молотков, возгласы и призывные интонации. В пьесах из данной группы «На комбайне. Жатва» «Элеватор. Праздник зерна», «На току», «В кузнице», «Мельница» Калимуллин проводит те же композиторские приемы, изображая в звуках и шум моторов комбайна, радостные возгласы рабочих, атмосферу счастливых трудовых будней деревенских людей, неспешные взмахи крыльев мельницы или звона молота в кузнице. В данной группе пьес воплощены национальные мотивы, которые поддерживаются применением характерных пунктирных ритмов.

Особой группой среди пьес цикла «Любимая деревня» являются сочинения, живописующие картины родной земли композитора, явления природы, а также пленэрные зарисовки. Здесь можно отметить такие пьесы как: «Скоро весна», «Летний дождь. Радуга», «Пастуший наигрыш», «На лугу», «Полевой веночек», «Сабантуй в любимой деревне».

Пример№ 9. «Скоро весна»



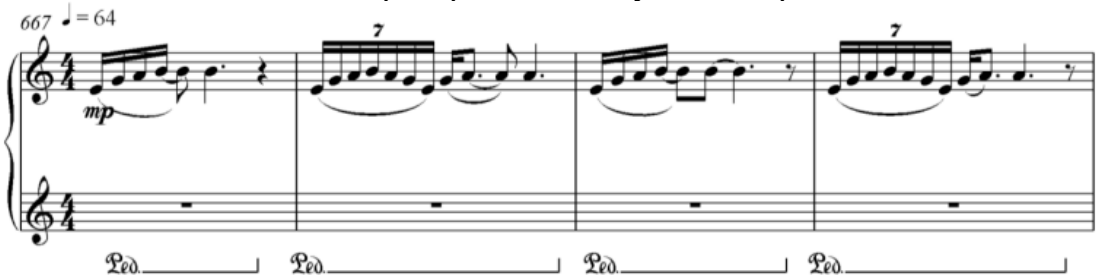
В пьесе «Скоро весна. Первая капель» слышится яркое воплощение образов весны, красоты природы, звуков капели. Калимуллин разделяет фактуру пьесы на два оригинальных пласта. В левой руке звучат фоном разложенные аккорды, которые на непрерывной педали создают обволакивающее и нежное звучание, образа, постепенно просыпающейся ото сна природы. В правой руке крупными длительностями с постоянными акцентами на каждой из них звучит мелодическая линия, которая постепенно раскрывается в отношении диапазона, динамики, создавая тем самым эффект надвигающейся весны.

В пьесе «Летний дождь. Радуга» воплощены контрастные красочные образы природы. Композитор рисует многослойной подголосочной фактурой постепенное появление разных цветов радуги. Игра светотени, цветовых бликов создается Калимуллиным с помощью использования ярких динамических всплесков. Композитор сопровождает нотный текст ремарками нюансировки и штрихов.

Общность и близость обнаруживают между собой пьесы «На лугу» и «Полевой веночек». В музыке «На лугу» композитор обращается к передаче образов насекомых: бабочек, кузнечиков, мотыльков. Здесь для Калимуллина первостепенны движения и взмахи крыльев, порхание, ползанье, все то, что характеризует этих насекомых. Рашиду Фагимовичу удается очень точно тембрально передать их особенности. Кроме того, большое значение имеют в этой пьесе штрихи и четкая ритмика. В продолжении темы природы интерес вызывает пьеса «Полевой веночек». Калимуллину настолько удалось показать картину цветочного великолепия, что порой у слушателя возникает вполне реальное ощущение появления цветочных ароматов. Музыка обладает тонкостью звука, протяжной кантиленой и погружает пианиста в невероятную тишину и красоту спокойной созерцательности.

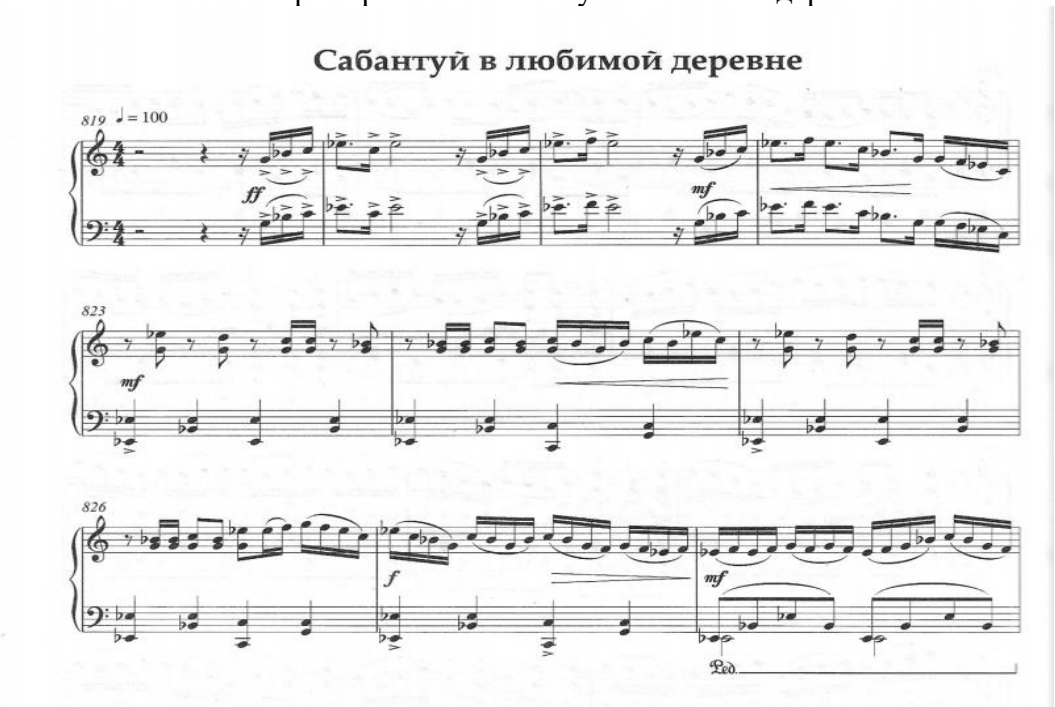
Одна из самых красивых и утонченных музыкальных картин данного цикла называется «Пастуший наигрыш». По своей значимости пьеса встает в один ряд с шедеврами мировой фортепианной литературы. В ней композитор применяет эффект звукоподражания народным татарским инструментам: кубызу, кураю, струнным и др. [4, с. 35-39]. В связи с этим в пьесе возникают и специфические фактурные особенности: орнаментика в мелодии, применение разнообразных ритмических рисунков, чередование коротких, «разливающихся» пассажей с различными пунктирными ритмами и длинными протяженными звуками. Большое значение Рашид Фагимович отводит паузам. Пианисту стоит обратить особое внимание на то, сколько должна длиться пауза, каждая из них должна быть «звучащей», то есть юным музыкантам необходимо внутренним слухом продолжать продлевать мелодическую линию даже во время пауз.

Пример №10. «Пастуший наигрыш»



Завершает весь цикл пьеса «Сабантуй в любимой деревне». С точки зрения образности она сочетает в себе многие образные картины всех пьес цикла. В ней отражаются образы природы, которые дополняются картинами национального праздничного колорита, радости от народного гуляния и веселья. В музыкальной ткани пьесы «Сабантуй» слышны шум праздника, ликование и радость деревенских жителей. «Сабантуй». Музыка начинается призывными интонациями, переходящими в шум праздничного гулянья, традиционных состязаний, шуток и ликования деревенской толпы.

Пример №11. «Сабантуй в любимой деревне»



Характерными деталями музыки стали опора на острый пунктирный ритм, сочетание ярких динамических контрастов.

Исследователь творчества Рашида Калимуллина В. Р. Дулат-Алеев особо отметил, что «с творчеством Калимуллина связано открытие новых художественных образов татарской композиторской музыки, расширение эстетико-философской основы творчества национальных композиторов, активное включение татарской профессиональной музыки в систему международных культурных связей» [5, с .74-77]. В фортепианном цикле «Любимая деревня» композитор простыми и понятными музыкальными средствами не только обогатил репертуар юных музыкантов, но и сумел с помощью разнообразных композиторских средств воплотить живые и яркие образы деревенского быта родного края, изобразить звуки народных музыкальных инструментов, красоту природы и эмоции простых деревенских людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Р. Калимуллин «Музыка – тоже товар» электронный ресурс URL: https://e-vid.ru/index-m-192-p-63-article-18434.htm (Дата обращения 11.03.2025).
2. Коврикова Е.В. Рашид Калимуллин: «Давайте будем открыты друг другу и добру!» / Независимая музыкальная электронная газета «Музыка России». 2017. 04 сент. URL: http://music-gazeta.com/article/6568/ (Дата обращения 15.04.2024)
3. Калимуллин Р.Ф. Любимая деревня. Фортепианные пьесы для детей /Рашид Калимуллин // Под ред. Е.В. Ковриковой, Ю.Г. Бек. В 2 тетрадях. – Казань: Изд-во «Музыка России», 2016. – 40 с. (1 тетр.), 36 с. (2 тетр.).
4. Коврикова Е. В. Фортепианная музыка Рашида Калимуллина для детей и юношества : Учебно-методическое пособие для студентов вузов / Е.В. Коврикова // Серия «Духовные сокровища». Выпуск 5. – Казань: «Астор и Я», 2018. – 56 с.
5. Дулат-Алеев В.Р. Творчество Рашида Калимуллина в аспекте сохранения национальной традиции и развития межкультурной коммуникации на рубеже XX-XXI веков / В.Р. Дулат-Алеев // Вестник КазГУКИ. – 2017. – №3. – С.74–77.

REFERENCES

1. R. Kalimullin «Muzy`ka – tozhe tovar» e`lektronny`j resurs URL: https://e-vid.ru/index-m-192-p-63-article-18434.htm (Data obrashheniya 11.03.2025).
2. Kovrikova E.V. Rashid Kalimullin: «Davajte budem otkry`ty` drug drugu i dobru!» / Nezavisimaya muzy`kal`naya e`lektronnaya gazeta «Muzy`ka Rossii». 2017. 04 sent. URL: http://music-gazeta.com/article/6568/ (Data obrashheniya 15.04.2024)
3. Kalimullin R.F. Lyubimaya derevnya. Fortepianny`e p`esy` dlya detej /Rashid Kalimullin // Pod red. E.V. Kovrikovoj, Yu.G. Bek. V 2 tetradyax. – Kazan`: Izd-vo «Muzy`ka Rossii», 2016. – 40 p. (1 tetr.), 36 p. (2 tetr.).
4. Kovrikova E. V. Fortepiannaya muzy`ka Rashida Kalimullina dlya detej i yunoshestva : Uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov vuzov / E.V. Kovrikova // Seriya «Duxovny`e sokrovishha». Vy`pusk 5. – Kazan`: «Astor i Ya», 2018. – 56 p.
5. Dulat-Aleev V.R. Tvorchestvo Rashida Kalimullina v aspekte soxraneniya nacional`noj tradicii i razvitiya mezhkul`turnoj kommunikacii na rubezhe XX-XXI vekov / V.R. Dulat-Aleev // Vestnik KazGUKI. – 2017. – №3. – Pp.74–77.

Чупахина Татьяна Ивановна
кандидат философских наук, доцент кафедры музыкального искусства
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: tat.chupaxina@yandex.ru

Chupakhina Tatyana I.
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Arts
Omsk State University
named after F.M. Dostoevsky

МИФОЛОГЕМА ОГНЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КАРТИНЕ А.Н. СКРЯБИНА

Аннотация. Данная статья посвящена Н.А. Скрябину (1872-1915), который является ключевой фигурой русского музыкального символизма на рубеже XIX – XX столетий. Символизм был не просто течением, а сложной и многогранной художественной системой, стремящейся к синтезу искусств и созданию тотального произведения, где литература, музыка, живопись, театр, скульптура сливаются воедино, образуя единое эмоциональное и смысловое пространство. Подобная тяга была не случайна. Символисты Русского духовного ренессанса конца XIX – начала XX века, разочарованные в позитивизме и реализме, искали новые пути выражения сложных, часто мистических и иррациональных переживаний, полагая, что лишь через интеграцию разных художественных форм можно передать полную глубину человеческого опыта. Это стремление восходит к романтическим идеалам, но приобретает в русском символизме совершенно уникальные черты. В основе символической эстетики лежит идея о том, что за видимой реальностью скрывается иная, более глубокая, мистическая сущность, постижение которой возможно лишь через символы, мифологемы и аллегории. **Актуальность исследования** состоит в том, что А.Н. Скрябин, как мистический романтик, создал свою художественную вселенную, широко используя образы из природных и космических мифов. Это позволяло ему соединить в своих произведениях древние и архаичные представления о мире, унаследованные от предков, с его собственными, уникальными мифологическими идеями. Другими словами, Скрябин не просто заимствовал мифологические мотивы, а переосмыслил и творчески переработал их, создав на их основе неповторимую мифологическую систему, которая пронизывает все его творчество. Таким образом, древние мифологические мотивы служат фундаментом для авторской мифологической конструкции, лежащей в основе художественного мира композитора. Отсюда Скрябин понимал символизм как «линии музыки», как очертания или силуэт, где красота и гармония форм имеют не меньшее значение, чем смысловое наполнение произведения. **Цель исследования** заключается в осмыслении мифологемы огня и пламени в музыкальной гносеологии художника. Важным понятием прометеевской философии Скрябина и характерным художественным образом его музыки является огонь. Огонь в его творчестве, прежде всего, символизирует разумное, сознательное начало. Автор статьи отмечает, что некое подражание классическому прошлому, которое наблюдается в эпоху символизма, следует понимать не как прямое копирование, а как обращение к вечным ценностям, вечным канонам, поиск гармонии и совершенства, присущие великим эпохам прошлого. Стремления символизма Скрябина к синтезу искусств объясняется еще одним важным обстоятельством – интерес к восстановлению единства самой музыки как искусства в культуре рубежного периода. **Предметом исследования** является анализ художественных принципов и мировоззренческих основ музыкальной

картины мира А.Н. Скрябина, помогающих выстроить смысловой контекст его творчества. В результате исследования обосновывается мысль о том, что в каждой черте символизма Скрябина ощущается русский национальный художник, воплощающий свои оригинальные замыслы. Основой изучения стали первоисточники: дневники, письма, документы эпохи. Исследование оставляет вопрос о художественных идеях композитора открытым, но дает направление для дальнейшего анализа в области философии музыки и культурологии. Материал может быть востребован широкой аудиторией, представленной искусствоведами, культурологами, музыковедами-историками.

Ключевые слова: символизм, мифологема огня, символ и миф, мистический ритуал, интуитивное понимание, философия творчества, симфония чувств, духотворчество, огненная картина, скрябинский оркестр, «мистический аккорд», прометеевская философия.

THE MYTHOLOGEME OF FIRE IN THE MUSICAL PAINTING BY A.N. SCRIABIN

Annotation. This article is dedicated to N.A. Scriabin (1872-1915), who was a key figure of Russian musical symbolism at the turn of the 19th-20th centuries. Symbolism was not just a current, but a complex and multifaceted artistic system, striving to synthesize the arts and create a total work where literature, music, painting, theater, sculpture merge together, forming a single emotional and semantic space. Such a craving was not accidental. The symbolists of the Russian Spiritual Renaissance of the late 19th and early 20th centuries, disillusioned with positivism and realism, sought new ways to express complex, often mystical and irrational experiences, believing that only through the integration of different artistic forms can the full depth of human experience be conveyed. This aspiration goes back to romantic ideals, but acquires completely unique features in Russian symbolism. Symbolic aesthetics is based on the idea that behind the visible reality lies another, deeper, mystical essence, which can only be comprehended through symbols, mythologems and allegories. The relevance of the research lies in the fact that A.N. Scriabin, as a mystical romantic, created his own artistic universe, widely using images from natural and cosmic myths. This allowed him to combine in his works the ancient and archaic ideas about the world inherited from his ancestors with his own unique mythological ideas. In other words, Scriabin did not just borrow mythological motifs, but reinterpreted and creatively reworked them, creating on their basis a unique mythological system that permeates his entire work. Thus, ancient mythological motifs serve as the foundation for the author's mythological construction underlying the composer's artistic world. Hence, Scriabin understood symbolism as "lines of music", as outlines or silhouettes, where beauty and harmony of forms are no less important than the semantic content of the work. The purpose of the research is to comprehend the mythologeme of fire and flame in the musical epistemology of the artist. An important concept of Scriabin's Promethean philosophy and a characteristic artistic image of his music is fire. The fire in his work, first of all, symbolizes a reasonable, conscious beginning. The author of the article notes that a kind of imitation of the classical past, which is observed in the era of symbolism, should be understood not as direct copying, but as an appeal to eternal values, eternal canons, the search for harmony and perfection inherent in the great eras of the past. The aspirations of Scriabin's symbolism towards the synthesis of art are explained by another important circumstance – the interest in restoring the unity of music itself as art in the culture of the turn period. The subject of the research is the analysis of the artistic principles and ideological foundations of the musical worldview of A.N. Scriabin, which help to build the semantic context of his work. The research substantiates the idea that in every feature of Scriabin's symbolism, there is a Russian national artist embodying his original ideas. Primary sources became the basis of the study: diaries, letters, documents of the epoch. The study leaves the question of the composer's artistic ideas open, but provides a direction

for further analysis in the field of music philosophy and cultural studies. The material may be in demand by a wide audience, represented by art historians, cultural scientists, and music historians.

Keywords: symbolism, mythologeme of fire, symbol and myth, mystical ritual, intuitive understanding, philosophy of creativity, symphony of feelings, spirituality, fire painting, Scriabin orchestra, "mystical chord", Promethean philosophy.

А.Н. Скрябин – выдающийся русский композитор начала XX века – является ярким представителем символизма в искусстве. Фундаментальным для понимания сущности А.Н. Скрябина является концепция Нового мира. Эволюция данной темы в творчестве композитора начинается задолго до того времени, когда эти символические названия появятся в текстах, написанных и сказанных самим художником. Путь Скрябина можно в полной мере назвать жизнетворчеством, в котором синтетически слились художник, музыкант, поэт, философ, подвижник и духовидец.

Его музыка – это симфония чувств и образов, где каждый звук, каждый аккорд несет символическое значение. Он стремился создать синтетическое искусство, объединяющее музыку, свет, цвет, движение и даже запахи, чтобы полнее выразить свое мистическое видение мира. Его знаменитая «Мистерия» – задуманный, но неосуществленный грандиозный проект – является ярким примером этого синтетического подхода. В «Мистерии» Скрябин планировал всеохватывающий спектакль, в котором музыка сливалась бы с огненной цветовой гаммой, хореографией и даже коллективным экстазом зрителей, чтобы достичь мистического катарсиса и ощущения космического единства.

Основным его желанием в творчестве было: поднять человека духовно и тем самым приблизить его к Свету космического сознания для участия в Великой Мистерии Бытия Сознания. «Истинно, примкнувший к Высшему Сознанию получает мощь мысли» – пишет Е.И. Рерих [11, с.155]. И далее она поясняет: «Сознание человека приобщается к космическому духотворчеству, когда чаша полна мыслей, устремленных вверх по Иерархии» [10, с. 104]. Е.И. Рерих в своей книге "Иерархия" представила концепцию Иерархии, являющейся одной из фундаментальных в Учении Агни-Йоги. Согласно Учению Елены Ивановны и Николая Константиновича Рерихов, закон Иерархии является движущей силой эволюции, это центральный постулат их философской концепции, представляющий собой основной принцип мироздания и человеческой жизни. Этот закон не следует трактовать как жесткую, подавляющую систему, а скорее как гармоническое и эволюционное руководство. Они рассматривают Иерархию как фундаментальный принцип, определяющий как космическую эволюцию, так и внутреннюю работу человека. Этот принцип предполагает, что низшие уровни бытия подчиняются высшим, которые, в свою очередь, направляют их развитие. «Это проявляется в восходящем движении материи и жизни к более совершенным формам, а также в необходимости для человека подчинить свои низшие аспекты (тело, эмоции, разум) высшему "Я" – духовной воле и разуму. В этическом плане это означает, что духовное совершенствование и служение общему благу должны быть приоритетнее личных удовольствий и эгоистичных целей – т.е. приоритет духовного совершенствования и служения Общему Благу» [10; 12]. Эти философские взгляды всецело разделял и А.Н.Скрябин.

Символическое мышление художника проявлялось, также, в его использовании мифологических мотивов и образов. Он обращался к темам творения мира, божественной любви, смерти и воскресения, используя аллегории и символы, доступные только интуитивному пониманию. Важно отметить, что его символика часто была личностной и сложной для интерпретации, отражая его собственные мистические поиски и философские взгляды.

В его музыке слышится влияние философии А. Шопенгауэра (основной концепцией его философии является понятие воли, которая выступает основным двигателем жизни, так и причиной страданий, а дар художественного творчества есть проявление некоего бессознательного начала, неподвластного разуму и воле человека) [16]; интерес к теософии Е. П. Блаватской (ее тайная доктрина об эволюции Бога-понятия шла рука об руку с умственной эволюцией человека и синтезом мира, которая серьезно увлекла художника) [4]; восточным религиям (индуизм – сана́тана-дха́рма, что в переводе означает «вечная религия», «вечный путь» или «вечный закон» [8]; идеалистической философии С.Н. Трубецкого (с его концепцией «конкретного идеализма») [6] – все это нашло отражение в уникальном музыкальном языке композитора.

Художник не навязывал своей символики огня и пламени, он предлагал слушателю самостоятельно истолковывать глубокий смысл своих произведений, превращая восприятие музыки в своеобразный мистический ритуал. Поразительным образом он совмещает в своем творчестве традиции русской поэтической мысли, фольклорные корни и современные новации в части содержания и формы. Метафора в его сочинениях возникает из сочетания фактов и деталей. Он одновременно философичен и художественен.

Музыкальные полотна его – это целый Космос, имеющий множество оттенков, голосов, ведущих диалог друг с другом (музыкальные иллюстрации к сказанному: «Сатаническая поэма» («Poéme satanique»), соч.: 1903.; «К пламени» («Vers la flamme»), ор.72. Поэма, соч.: 1914.; два танца, ор.73 («Гирлянды», «Темное пламя»); Пять прелюдий (Cinq preludes), соч.:1914.; Поэма экстаза («Poeḿe d′Extase») для большого оркестра, соч.: 1905-1907.

Таким образом, Скрябин является для нас не только выдающимся композитором, но и философом, пытавшимся передать через искусство свое видение мира и его тайных законов.

Рассуждая о символизме в своем трактате, Н.А. Бердяев так объясняет это направление, захватившее прогрессивные художественные круги России – группы художников, стремившихся развивать национальные основы искусства, изучать и использовать народные национальные традиции, а также обновить язык искусства, переосмыслить его задачи, обрести свободу художественного выражения: «В основе мистико-символического Знания лежит… мифологема… Миф изображает сверхприродное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти. Миф символически связывает два мира» [3, с.60].

Как отмечает исследователь Н.В. Сергеева, «…русский символизм стремился, по сути, через искусство осмыслить «единую всемирно-историческую мифологию», осмыслить ту общую Идею, которая пронизывает культуры разных времен и народов…» [14, с.6].

Наше исследование – это анализ звуковой «огненной» картины, русского художника, образности в скрябинской музыке, и рассмотрение чрез нее всей глубины национальной культуры рубежной эпохи – конца XIX – начала XX вв. По этому поводу русский художник и философ эпохи Серебряного века Н.К. Рерих писал: «… лучшие умы обращаются к факторам взаимодействия космических сил с судьбами земных народов…» [12, с.80].

Изучение музыкальной картины мира А.Н. Скрябина является актуальной областью музыкознания, поскольку непосредственно связано с пониманием особенностей мировосприятия композитора, неких закономерностей организации образно-смыслового центра художественного мира. Художественная картина мира в понимании Скрябина – это образ нехудожественной реальности, сотворенный музыкальными средствами.

Его музыка казалась для слуха современников своеобразной и чужой, но она была совершенно свободна от боли, смелой, мощной, возвышенной – эхом из того Небесного царства, о существовании которого человек мог только предполагать.

В эпоху Серебряного века Скрябин ворвался в новые миры музыкального стиля символистов, где исчезли всякие контуры, лишь таинственно звучало содержание.

Свою Третью сонату для фортепиано (fis-moll), соч.: 1897-1898 он так и назвал – «Состояние души». Скрябина интересовала школа пифагорейцев, которая существовала в древней Греции, известная под названием «Гармония сфер». Именно тогда представители этой школы пытались открыть завесу таинственности, скрывающую пространственную природу явления Музыки – искусства, с одной стороны точной науки, с другой состояния души. Для композитора музыка представлялась как разновидность познания, обладающая еще и качеством процессуальности, предоставляющей творцу возможность создания различных музыкально-пространственных форм во времени, что принципиально отличает этот вид творческого мышления от других. Даже литература и театр, который так любил художник, по его разумению опираются на сюжетную фабулу и они не обладают той степенью абстрактности средств выразительности и овеществленностью временного потока, как музыка.

Музыкальная теория всегда двигается за композитором, за его экспериментами. Она всегда объясняет музыкальные изыски художника как явление аксиоматично, опираясь на убедительность воздействия слушателя найденного композитором акустического строя, родившегося в результате поисков концептуальной и конструктивной новизны. В случае со Скрябиным он не отрицал исторических достижений европейской композиторской школы до него, для него это было своеобразной «точкой опоры» и определенной музыкальной основой, без которой нельзя создавать новые технологии и новую эстетику. Ему удалось создать благодаря своей яркой индивидуальности черты абсолютной новизны, творческого переосмысления и перевоплощение основ музыкознания, самой ее сущности совершенно с иной смысловой нагрузкой.

Самой загадочной составляющей скрябинского искусства является пространство, которое он создал, в котором оно расположено, находящееся за пределами реальности, в недрах мышления и обладающее многоуровневой многомерностью со значительным большим числом пространственных измерений, в котором мы физически обитаем.

Опираясь на междисциплинарные исследования, автор статьи ищет доказательство присутствия дискретности в устойчивой запечатленности образно-эмоционального переживания. Оно, по мнению Скрябина, абсолютно подчинено творцу, его воли и имеет свою причудливую топологию.

Термин музыкальная топология применяется по отношению к музыкальному образу, «… что подразумевает его подвижность при заданной неизменности. Топология музыкального образа зависит от совокупности континуальных и дискретных процессов в сознании слушателя. Порожденный творческим актом художественный образ при рациональном дискретном отборе заполняет континуальной тканью сознание реципиента, допуская ту или иную «погрешность» в соответствии с эстетической зрелостью его личности. Поэтому рельефность и устойчивость музыкального образа напрямую зависит от убедительности средств его формирования, а способность к его переживанию – от духовного потенциала слушателя [15**].** Скрябинский образ огня часто возникает между строк. Третья симфония. «Божественная поэма» («Poéme Divin») (C-dur), соч.: 1903-1904.; Вторая соната-фантазия (gis-moll); Поэма Огня. Прометей («Prometh́ee, le póeme du Feu») для большого оркестра, хора и органа, соч.: 1909-1910. Отсюда несколько планов, слоев, кругов.

Первый круг – буквальный, вещественный, зримый. Его звучащая мысль, как живая картина, отпечатывается в сознании, они имеют звук, свет и цвет. И все это словно движется в пространстве, где меняется местность, где живое дается через внутренне состояние. Приведем музыкальные иллюстрации из его творческого наследия (к этой Симфонии №3. «Божественной поэме» Скрябин написал еще и поэтический текст – программу):

Неспешно все и безмятежно.
И радость мягкая плывёт
По небу, где царит безбрежность…
Но вот опять труба ревет,
Звучат тревожно духовые.
Их тяжелее мысли вслух.
И в богатырском сильном мире
Медь убивает тонкий слух.
Опять божественные звуки…
И вновь трагический аккорд
И всполохи людской тревоги;
И жесткость труб опять ведет [7].

Второй круг, можно сказать, философский, возникающий на сетке тончайших ассоциаций:

Ответ лиричный и стозвучный.
Божественен поэмы стих,
На звук валторн и труб певучих,
Поющих басом о любви,
Свободе, о преодоленье
Себя, своих тревог и бед,
О Высшем разуме свершений,
Том, в ком Божественный есть свет [7].

Подобную схему мы наблюдаем и в Поэме Огня. «Прометее». Первый круг просматривается в самом вступлении (поэтические строки художника представляются в качестве литературной программы):

Чья тема разума и воли
С хоралом всенародным спорит.
В ней нарастает напряженье.
Динамика ведёт к вторженью
И к выплеску эмоций ряда.
Фортепианная соната
Весь мотивирует оркестр:
Полётный такт, движенье с мест
И вновь сонатное аллегро
Звучит с игрою ясной, беглой.
Полётность, радость пламенеют
И пламенем свободы реют.
Второй круг и заключительный:
Кто поджигатель? Прометей,
Огонь укравший для людей

И погубивший всё живое.
Всё выше пламя золотое.
Звучит крещендо, громче, жарче.
Огонь горит всё выше, ярче.
Остановить не в силах пламень.
Который всё с земли сжигает.
Огромный страшный исполин.
Он оставляет едкий дым
И сажу в первозданных чувствах, –
Клокочущую ярость русла,
Что покидает берега.
И потому месть высока,
Что Прометей украл огонь.
И Зевс наказывает. Боль
Орёл приносит Прометею,
Чей пламень пепелищем стелет
По всей обугленной земле,
Аккорд, чей был сожжён в огне... [7].

И чтобы убедится, что музыка и стихи слиты воедино, достаточно представить или услышать главную тему самого Прометея из Поэмы огня. Эта тема становится квинтэссенцией скрябинского творчества, искусства символизма, символом эпохи, документом своего времени. Здесь проявляется дар Скрябина обнажить сущность вещей. Пламя, огонь, экстаз, прозрачность – составляющие образы космогонической структуры художественного мира, озвученного и одушевленного скрябинским оркестром.

Однако символика огня в скрябинской мифологии имеет двойственный характер: на одном полюсе – образ яростного, мстительного пламени, на другом – стихия очищающего огня; огня, несущего свет и тепло, творческое, активное и созидательное начало. Всегда огонь у художника воспринимается как посредник между человеком и Создателем.

Мир Огненный, – по мнению композитора, – есть Царство вечного Света. Вечное стремление и достижение его – цель существования человека на Земле и в мирах. Основной вопрос, который ставит в своих музыкальных опусах Скрябин: «Как согласовать земное с огненным, вечное с временным, пространственное с внепространственным?...» [13]. Иными словами: музыка художника исследует возможность соединения в единое целое таких контрастов, как реальность и идеал, время и вневременность, материя и дух.

В музыкальном творчестве Скрябина мифологемы огня и пламени складываются главным образом в контексте человеческой любви к Богу и творческого действования.

Именно в этом ключе и развивалась философия творчества художника на протяжении всей жизни. Философские идеи Скрябина о теургии ярко проявлены в его музыкальной гносеологии и созвучны с мыслями Н.А. Бердяева, который в «Самопознании» писал: «Тема о творчестве, о творческом призвании человека – основная тема моей жизни. Постановка темы не была для меня результатом философской мысли, это был пережитый внутренний опыт, внутренне озарение…» [1]. «В процессе этого опыта, – отмечает В.В. Бычков, – в результате духовного озарения русскому мыслителю открылось, что человеческое творчество не является требованием человека или его правом» [5]. Это, – по словам, – Н.А. Бердяева, – требование Бога от человека и обязанность человека. Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога…
Разгадка бытия для человека скрыта в человеке [1]. Таким образом, и Бердяев, и Скрябин считали, что источник творчества – в свободе духе, позволяющий создавать нечто

совершенно новое, не опирающееся на что-либо предшествующее, то есть творить "из ничего".

Любовь для Скрябина сродни огню – непреодолимой стихии, пламенной страсти, искрометности чувств и устремлений, прожигающих душу, вулканическому состоянию, которое предельно бурное и кипучее. Она всегда у художника связана с преобразованием, радостью, созиданием, активным началом (музыкальные иллюстрации: Концерт для форно с оркестром fis-moll, соч.: 20 (1896-1897); «Мечты», e-moll, соч.: 24 (1898); Первая симфония, E-dur, соч. 26: (1899-1900); Вторая симфония, c-moll, соч.: 29 (1901); «Божественная симфония», c-moll, соч.: 43 (1902-1904); «Прометей» (Поэма огня), соч.: 60 (1909-1019); «Сатаническая поэма»; «Трагическая поэма», соч.: 34 (1903); Поэма экстаза, C-dur, соч.: 54 (1904- 1907; «Поэма томления», соч.: 52 №3 (1905); «Окрыленная поэма», соч.: 51 (1906); Поэма «К пламени», соч.: 72 (1914); «Мрачное пламя», соч.: 73 (1914).

В своих дневниковых записях Скрябин писал: «Я создаю мир игрою нового настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомнением…» [13]. Согласно философской концепции Скрябина: «…умеющий любить, имеет огненное сердце. Ибо ничто не зажжет огонь сердца, как любовь» [13]. Эти мысли полностью созвучны с высказываниями Е.И. Рерих в Учении о Живой Этике: «Никакое рассуждение не дает такого огня, который возжигается искрою чувства любви» [10].

Философские взгляды Александра Скрябина и Елены Рерих сходятся в одном – любовь это источник внутреннего огня, «огненного сердца». Скрябин описывает человека, способного любить, обладающего этим «огнем в сердце», подразумевая, что любовь способна его зажечь. Е.И. Рерих, в свою очередь, подтверждает эту мысль в Учении о Живой Этики [9], утверждая, что ничто не сравнится с огнем, рожденным искрой любви; любовь – это более мощный источник вдохновения и энергии, чем любые интеллектуальные рассуждения. Таким образом, две концепции подчеркивают исключительную роль любви как источника внутренней силы и источника огня в человеке.

Не только любовное чувство композитора, но и проявление любого чувства в поэтическом мировосприятии Скрябина связано с огненной стихией:

Предвосхищая возглас острый,
Звучит глас мелодичный роста
И набирает цвет и силу.
Палитра звука в красках синих
Но с фиолетовым началом.
Лиловый цвет с огнями жара
Рождает яркий свет горенья,
Где в центре драматизм стремлений,
Который рушит мелодичность
И отвергает гармоничность.
Он увеличивает силу,
Мощь, выразительность стихии,
Той, чьё развитье непрерывно.
Перпетум мобиле порывов –
В движении пассажей-волн.
Их выразительный подъём
Идёт на фоне устремлений,
Принятья волевых решений.
И это слитый яркий цикл,
Центростремительный чей крик

В прожекторах огней сияет;
Характер, личность утверждает,
Звучанье темы целиком.
Фантазия как явь встаёт…[7].

С 1901 года он пристально изучает труды Фридриха Ницше и Елены Блаватской, оперируя такими понятиями как экстаз, звучание, прозрачность. Постепенно музыка становится для него ритуалом. Скрябин начинает экспериментировать с гармонией (аккордами, построенными на квартах, а не на терциях) и разрабатывает «мистический аккорд»: c, fis, b, e, a, d. В Симфонии №3 «Le divin poéme» он использует очень большой оркестр по составу. «Впервые, – пишет он в своем дневнике, – я нашел свет в музыке, впервые я испытал упоение, полет, радость счастья…» [13, с. 195].

Всю жизнь композитор работал над главным произведением «Мистерией», темой которого был конец мира и создание нового человека. Оно должно было оказать духовное воздействие на слушателя своими танцами, церемониалом, феерическими оргиями, звуками колоколов и процессиями.

В 1910 году Скрябин закончил «Прометея», свое самое зрелое произведение. Вновь он работал с системой гармонии. Она характеризовалась почти сплошь неправильными соотношениями звуков, это значит, наличием хроматических повышений и понижений тона в различных партиях, которые игрались одновременно. Только таким искусственным образом было возможно сохранить то чувство «между нотами», которое было важным для передачи музыки Небесного мира. Музыка «Прометея» излучает интенсивную неземную очаровательность и в своей кульминации обладает невыразимым величием: чудесное великолепие мощных сущностей, светящихся огненными красками, которые трудно представить, и наполняющих своим пением бесконечные просторы Космоса.

Темы: «человек и Бог», «чувственная радость», «Божественные забавы», «томление», «Душа», «Дух», «творческие желания» – все больше играют роль в его творчестве. Да, безусловно, Скрябин открыл новые звуковые миры. Это не подлежит сомнению.

Что же означает в музыке создание или открытие новой звуковой сферы? Здесь возникает искушение, поскольку для многих именно на этом заканчивается понимание Скрябина: он придумал необычные, ранее не использовавшиеся сложные и фантастические аккордовые сочетания, и на этом все. Для многих это и есть суть его творчества, и если углубиться в вопрос, то мы сталкиваемся с дилеммой: был ли процесс композиции у Скрябина органическим или механическим? К счастью, почти все русское искусство и история русской мысли, включая философию, направляют нас в определенные русла: с одной стороны, к психологизму и экзистенциализму, с другой – к импровизации. В итоге, символизм Скрябина предстается перед нами как сложная и динамическая художественная система, стремящаяся к созданию нового, целостного мира, основанного на синтезе различных художественных форм и стремлению передать глубинные, часто мистические аспекты человеческого сознания. Приведем поэтические строки, насыщенные мифологемой воли и огня из программы Сонаты-фантазии № 2 (gis-moll), соч. 19:

В прожекторах огней сияет;
Характер, личность утверждает,
Звучанье темы целиком.
Фантазия как явь встаёт
На фоне призрачных гармоний,
Реалистичных какофоний

И открывает всем себя.
В фантазии есть тема «Я»,
Развитие, преодоленье,
Борьба и самоутвержденье
Во имя новых, лучших лет.
Во славу будущих побед [7].

Поэтический дар Скрябина имеет небесное происхождение, это искра Божья. Огонь в его творчестве выступает в виде посредника, связывающего земную сущность художника с Божественной сущностью творчества. А подлинное творчество, – по мнению Н.А. Бердяева, – есть теургия, богодейство, совместное с Богом действие [2].

В духовно-творческой деятельности Скрябина, в его тяготении к этическим проблемам угадываются черты, сближавшие композитора с обликом его друга философа-идеалиста С.Н. Трубецкого и учителя, композитора-классика С.И. Танеева. Поэтому исследователи его творчества раз за разом пытаются постичь многомерность смыслов, закодированных в музыкальной философии художника, рисуя все новые «герменевтические круги», приближающие нас к более глубокому и адекватному пониманию творческого гения. Музыка Скрябина, благодаря своей высокой моральной направленности, действует на человека как "духовная речь", пробуждая в нем все самое благородное и возвышенное, она апеллирует к лучшим качествам, присущим человеку.

Таким образом, Скрябин был первым, кто из множества тем, мелодий и лейтмотивов смог создать канву, казавшуюся цельной. Многое сплавилось в Единое, аналог духовному принципу, согласно которому все люди являются частью души Вселенной. Чтобы достичь этого, ему пришлось сломать многие музыкальные каноны и условности: фальшивые связки и переходы в тональности, которые не представляли собой никакой видимой связи с предыдущей тональностью, убрать ненужные диссонансы.

Он был одним из первых, кто смог выразить в звучащей философии Божественную любовь. Музыка Скрябина оказала глубокое духовное воздействие на слушателей. Те, кто был настроен на более тонкие энергии, через его произведения ощущали связь с Божественной любовью и достигали состояния гармонии и единства. Это, в свою очередь, пробуждало в сердцах поклонников композитора сильное чувство любви к Богу, стремление к всеобщему Братству и желание воплотить этот идеал в жизнь.

Не будет преувеличением сказать, что мифологема огня для Скрябина является символом жажды жизни, земных страстей, поэтому важные для него жизненные ценности – творчество, действование. Любовь – имеют огненную природу. Но это созидающий пламень, ведет нас к созиданию, строительству новой жизни, творению новой реальности. Именно творчество для Скрябина-символиста дает надежду на бессмертие и покой.

Любовью и верой в будущее Человечества проникнуто все, что делал и о чем мыслил А.Н. Скрябин – великий русский художник.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998. – 620с.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2002. – 678с.
3. Бердяев Н.А. Философия Свободного духа. Т. 21. № 2. – С. 77-88. – М.: Республика, 1999. – 494с.
4. Блаватская Е.П. Основы теософии: [Пер. с англ.] / Елена Блаватская. – М.: АСТ, 2003 – 638с.

5. Бычков В.В. Теургическая этика Николая Бердяева // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып.1. – М.: ИФ РАН, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/hashcd031824dda9F89ABC65 (дата обращения: 27.03.2025).
6. Жукова О.А. Онтологические основания свободы: метафизика и социальная философия С.Н. Трубецкого // История философии. Т. 21. № 2. – С. 77-88. – М.: ИФ РАН, 2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://hp.iphras.ru/article/view/3110 (дата обращения: 10.04.2025).
7. Елена Кордикова-Тася Мейерхольд. Скрябин. Божественная поэма. Поэма об огне. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://stihi.ru/2022/05/22/3563 (дата обращения: 27.02.2025).
8. Карма-санньяси Индрабхагини. Трактат. Санатана Дхарма. Монастырь йоги «Собрание Тайн». – М.: 2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.advayta.org/binaries/file/news/f_3258.pdf (дата обращения: 05.04.2025).
9. Рерих Е.И. Аум. – Минск: Звезды гор, 2007. – 293с.
10. Рерих Е.И. Беспредельность: [в 2 ч. / сост. Е.И. Рерих]. – Минск: Звезды Гор, 2007. – 270 с.
11. Рерих Е.И. Иерархия. – Париж, 1931. – 206с.
12. Рерих Н.К. Держава Света. – Нью-Йорк, 1931. – 206с.
13. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Композитор, 1995. – 227с.
14. Сергеева Н.В. Рерих и Врубель. – М.: МЦР, 2002. – 72с.
15. Стачинский В.И. Топология музыкального образа и дискретность мышления. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://musicology.tgizd.ru/ru/arhiv/18850 (дата обращения: 03.03.2025).
16. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М.: Эксмо, 2023. – 560с.

REFERENCES

1. Berdyaev N.A. Self-knowledge. – M.: Exmo-Press; Kharkov: Folio, 1998. – 620p.
2. Berdyaev N.A. The meaning of creativity / N.A. Berdyaev. – Kharkov: Folio; M.: AST, 2002. – 678p.
3. Berdyaev N.A. The philosophy of free spirit. T. 21. No. 2.-Pp. 77-88. – M.: Republic, 1999. – 494p.
4. Blavatsky E.P. Fundamentals of Theosophy: [Per. From English.] / Elena Blavatsky. – M.: AST, 2003 – 638p.
5. Bychkov V.V. Theurgical ethics of Nikolai Berdyaev // Aesthetics: yesterday. Today. Always. Issue 1. – M.: IF RAS, 2005. [Electronic resource]. – Access mode: https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/hashcd031824dda9F89ABC65(date of application: 03.27.2025).
6. Zhukova O.A. The ontological foundations of freedom: metaphysics and social philosophy S.N. Trubetskoy // History of philosophy. T. 21. No. 2.-Pp. 77-88. – M.: IF RAS, 2016. [Electronic resource]. – Access mode: https://hp.iphras.ru/article/view/3110 (date of application: 10.04.2025).
7. Elena Kordikova-Tasya Meyerhold. Scriabin. Divine poem. The poem about the fire. [Electronic resource]. – Access mode: https://stihi.ru/2022/05/22/3563 (date of application: 02.27.2025).
8. Karma-Sannyasi Indbhagini. Treatise. Sanatana Dharma. Yoga Monastery "Collection of Secrets." – M.: 2016. [Electronic resource]. – Access mode: https://www.advayta.org/binaries/file/news/f_3258.pdf (date of application: 05.04.2025).
9. Roerich E.I. Aum. – Minsk: The Stars of the Mountains, 2007. – 293p.

10. Roerich E.I. Infinity: [in 2 hours / comp. E.I. Roerich]. – Minsk: Gore stars, 2007. – 270p.
11. Roerich E.I. Hierarchy. – Paris, 1931. – 206 p.
12. Roerich N.K. The power of the light. – New -York, 1931. – 206p.
13. Sabaneyev L.L. Memories of Scriabin. – M.: Composer, 1995. – 227p.
14. Sergeeva N.V. Roerich and Vrubel. – M.: MCR, 2002. – 72p.
15. Stachinsky V.I. Topology of the musical image and discreteness of thinking. [Electronic resource]. – Access mode http://musicology.tgizd.ru/ru/arhiv/18850 (date of application: 03.03.2025).
16. Schopenhauer A. The world as a will and performance. – M.: Exmo, 2023. – 560 p.

Родионова Ирина Валерьевна
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»
e-mail: rodionova_irina94@mail.ru

Rodionova Irina V.
Postgraduate student,
Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

ПАЛЕСТИНСКИЕ СЕРИИ В.Д. ПОЛЕНОВА И В.В. ВЕРЕЩАГИНА

Аннотация: В статье рассматриваются палестинские серии работ В.Д. Поленова и В.В. Верещагина. Дается характеристика общественной мысли второй половины XIX века, оказывающей влияние на формирование религиозно-философских взглядов художников. Устанавливаются причины полемики вокруг реалистических трактовок образа Христа в культурной среде. Определяются сходство и различие в творческом методе В.Д. Поленова и В.В. Верещагина.

Ключевые слова: Святая земля, Палестина, В.Д. Поленов, В.В. Верещагин, русская живопись XIX века, реализм, образ Христа, Э. Ренан.

THE PALESTINIAN SERIES BY V.D. POLENOV AND V.V. VERESHCHAGIN

Annotation: The article examines the Palestinian series of works by V.D. Polenov and V.V. Vereshchagin. The article describes the social thought of the second half of the 19th century, which influenced the formation of religious and philosophical views of artists. The reasons for the controversy surrounding realistic interpretations of the image of Christ in the cultural environment are established. The similarities and differences in the creative method of V.D. Polenov and V.V. Vereshchagin are determined.

Keywords: The Holy Land, Palestine, V.D. Polenov, V.V. Vereshchagin, Russian painting of the 19th century, realism, the image of Christ, E. Renan.

В первой половине XIX века начался процесс формирования реализма как идейного направления в искусстве, которое наиболее ярко проявилось в творчестве художников 1860-1870-х годов. Стиль коснулся различных живописных жанров и выразился в стремлении мастеров воспроизвести подлинно и точно реалии той эпохи, которую они старались воссоздать на своих полотнах. Важную роль в подготовке к написанию картин играла работа с натурой: некоторые художники в поисках исторических видов и типажей отправлялись в дальние путешествия, как, например, В.Д. Поленов и В.В. Верещагин, посетившие во второй половине столетия Святую землю для работы над евангельскими циклами.

В.В. Верещагин ставил правдивость и реалистичность образов в своем творчестве на первое место. В «Листках из записной книжки» он критиковал работу А.А. Иванова «Явление Христа народу» за академичность, которая проявилась в шаблонных одеждах персонажей, несоответствии пейзажа на полотне настоящей пустыне, излишнем лоске и аккуратности внешнего вида Иоанна Крестителя, который «не стриг и не чесал своих волос – может быть, в продолжении 20-30 лет[3]». По его мнению, всех недостатков возможно было

[3] Верещагин В.В. Листки из записной книжки // Повести. Очерки. Воспоминания/ Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.В. Чернова. – М.: Сов. Россия, 1990. С. 225

бы избежать, если бы А.А. Иванов вместо Италии посетил Палестину, где нашел типы, подходящие для героев полотна, благодаря чему картина была бы исполнена не просто реалистично, а в ней бы присутствовал «реализм»[4].

Отчасти появление подчеркнуто реалистических и натуралистических трактовок образов в литературе и искусстве являлось следствием позитивизма социологов Г. Спенсера, О. Конта, Дж. Милля, биолога Ч. Дарвина[5], которые также оказывали влияние на религиозное мировоззрение людей XIX века. В позитивизме Бог был заменен Человечеством, базирующемся на принципе любви, а мораль воспринималась следствием преобладания общественного над личным. Воспринимая позитивизм как новую религию, О. Конт предлагал отказаться от старой веры в Бога, обличая его как главу «лицемерного заговора» [6] , отвращающего народ от социальных улучшений. Л. Фейербах в книге «Сущность христианства» предлагал пересмотреть место человека в мире – «ценность Бога не превышает ценности человека»[7].

Л. Фейербах сводил теологию к антропологии на основании идеи о том, что Христос был сыном Бога в человеческом понимании, и сущностью религии считал то, что она утверждает человеческое отношение как божественное. При этом антропология, по его мнению, возвышается до теологии «подобно христианству, которое унизив Бога до человека, сделало человека Богом» [8] . Христианская религия воспринималась им как отношение человека к своей сущности, которую он рассматривал как другое существо; определения божественной сущности являются определениями человеческой. Бог являлся, например, мудрым и благим, потому что эти качества считались высшими самим человеком.

Кроме того, большое культурное влияние на общество оказывала книга Э. Ренана «Жизнь Иисуса» 1863 года, в которой автор отказался от теологической интерпретации библейских событий и стремился воссоздать образ исторического Иисуса. Обращение Э. Ренана к научному изучению христианства было связано с его «религиозным кризисом» 1840-х годов, когда он принял решение уйти из семинарии и начал изучать семитскую филологию под руководством аббата М.-А. Ле Гира. Знакомство с оригиналами источников для Э. Ренана поставило под сомнение авторитет Священного Писания. В 1860–1861 годах он руководил археологическими раскопками в Финикии по приглашению Наполеона III, посетил Палестину и Сирию[9], что, очевидно, способствовало появлению «Жизни Иисуса». Э. Ренан упоминал, что с удивлением обнаружил гармонию между наблюдаемым ландшафтом и повествованием Евангелия[10]. Английский критик, современный Э. Ренану, характеризовал его книгу как более сентиментальную по сравнению с работой Д.Ф. Штрауса, в чем видел ее популярность у широкого круга читателей и опасность для религиозного общества[11].

Книга была принята читателями по-разному, и породила полемику, схожую по активности с той, что существовала в Великобритании вокруг «Происхождения видов» Ч.

---

[4] Верещагин В.В. Там же. С. 225

[5]Трофимова В.Б. Русская литературно-художественная библиография в контексте философско-эстетических воззрений интеллигенции серебряного века: диссертация ... кандидата педагогических наук: 05.25.03. - Москва, 2004. С. 15

[6] Конт О. Общий обзор позитивизма. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 199

[7] Фейербах Л. Сущность христианства // Сочинения: в 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1995. С. 33

[8] Фейербах Л. Там же. С. 17

[9] Метель О.В. Начало научного изучения религий во Франции: концепция происхождения христианства Э. Ренана // Вестник Омского университета, 2011. № 3 (61). С. 103

[10] Stevens J. Nineteenth-Century Lives of Jesus // The Historical Jesus and the Literary Imagination 1860–1920. – Liverpool: Liverpool University Press, 2010. P. 45

[11] Renan’s Life of Jesus // The North American Review, 1864. Vol. 98, № 202. P. 207

Дарвина[12]: одни считали, что она подрывает христианское учение, другие, напротив, что возвращает ему истинность, апеллируя к фигуре Иисуса [13]. Тем не менее, среди католических авторов развернулась полемика с Ренаном: издавались критические брошюры, его позиция осуждалась духовенством – «Жизнь Иисуса» была внесена Ватиканом в индекс запрещенных книг. Запрет на чтение книги привел к тому, критики могли трактовать текст Э. Ренана в необходимом для них контексте, т.к. католики не могли проверить цитаты по изданию или сравнить две позиции.

Книга «Жизнь Иисуса» имела большую популярность, во Франции к 1864 году количество ее проданных экземпляров превысило число копий романов Э. Золя[14]. Помимо порождения дискуссии и новых работ в научной среде, влияние «Жизни Иисуса» можно обнаружить в культуре разных стран, в том числе и России – с ней были знакомы, например, Л.Н. Толстой, П.И. Чайковский, Н.С. Лесков. Книга Э. Ренана упоминалась в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»: при покупке Евангелия П.С. Верховенский говорил, что не читал его много лет и вспоминал только после «Жизни Иисуса»[15]. В начале XX века Э. Ренана и Д.Ф. Штрауса изучал Л.Н. Андреев при подготовке к написанию «Иуды Искариота».

И.Н. Крамской также был знаком с «Жизнью Иисуса» Э. Ренана и под его влиянием представлял Христа как смертного человека и мыслил свою картину «Христос в пустыне» как изображение нравственного выбора: отстаивать свою позицию или поддаться мелочному. Интерес Э. Ренана к библейской истории был сформирован в том числе французской революцией 1848 года, чья политическая литература использовала ссылки на учение Иисуса Христа[16]. Русская художественная критика 70-80-х годов считала Мессию иносказательным образом интеллигента, перед которым стоял выбор пути. Христа И.Н. Крамского ассоциировали с «одинокой борющейся личностью, современником народников и революционеров»[17].

В.Д. Поленов совершил путешествие в Палестину дважды. Первый раз он пребывал на Востоке в 1881–1882 годах для сбора материалов для своей картины «Христос и грешница» («Кто из вас без греха?») (рис.1). Второй раз художник посетил Святую землю в 1899 году, задумав цикл картин «Из жизни Христа». Поездки В.Д. Поленова в первую очередь носили исследовательский характер. В первом путешествии живописца сопровождали историк, археолог-любитель, лингвист, интересующийся восточными языками, С.С. Абамелек-Лазарев и его учитель, историк искусства, византинист, археолог А.В. Прахов. Таким образом, у спутников В.Д. Поленова уже был сформирован интерес к Востоку, тогда как сам художник на тот момент систематически не занимался изучением Египта, Палестины и Сирии. Восточные образы возникали в его творчестве во время оформления спектакля «Иосиф» в Абрамцеве[18]. Тем не менее, В.Д. Поленов, стремясь достичь достоверности образов в своих работах из жизни Христа, обратился к исследованиям, чтобы воссоздать исторически верно Иерусалим. По воспоминаниям Е.М.

[12] Pitt A. The Cultural Impact of Science in France: Ernest Renan and the Vie de Jésus // The Historical Journal, 2000. Vol. 43. № 1. P. 79
[13] Priest R.D. Reading, Writing, and Religion in Nineteenth-Century France: The Popular Reception of Renan's Life of Jesus // The Journal of Modern History, 2014. Vol. 86. № 2. P. 259
[14] Priest R.D. Op. cit. P. 267
[15] Соломина-Минихен Н.Н. О роли книги Ренана «Жизнь Иисуса» в творческой истории «идиота» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения, 2001. С. 100
[16] Pitt A. Op. cit. P. 91
[17] Шахова И.В. Отражение трансформации религиозного сознания в русской живописи XIX - начала XX века: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Шахова Илона Валерьевна; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. - Рязань, 2017.
[18] Лосева А.С. Впечатления В.Д. Поленова о Египте контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века // Искусствознание. 2012. №3-4. С. 301

Татевосянца, ученика В.Д. Поленова, сопровождавшего его во втором путешествии, в 1899 году художник уже подробно рассказывал своим спутникам историю местности и описывал достопримечательности[19].

Полотно «Христос и грешница» было завершено в 1887 году, до этого времени художник продолжал масштабную работу над поиском характеров, прорабатывая детали композиции. Например, зиму 1883–1884 годов В.Д. Поленов провел в Риме, где писал этюды итальянских евреев (рис. 2). Переписка с его сестрой Е.Д. Поленовой свидетельствует о том, что живописец, как и многие его соотечественники пребывал под влиянием сочинения Э. Ренана: «Последнее, тринадцатое издание Ренана <…> столько проливает света и столько дает теплоты, что я давно не испытывал таких живых впечатлений от чтения книги»[20].

Трактовка образа Христа В.Д. Поленова, акцентирующего внимание на человеческой природе Спасителя, по-разному была встречена зрителями и критиками. П.А. Спиро, хирург и профессор новороссийского университета, с восторгом отзывался о картине «Иисус и грешница» – по его мнению, в Мессии была выражена такая простота и доброта, что в них тонула вся людская злоба[21]. Князь С.С. Абамелек-Лазарев, наоборот, считал, что В.Д. Поленов оскорбил религиозное чувство многих зрителей, отказавшись от «традиционного типа Христа» и «придав полотну полемический характер»[22].

Еще острее вопрос о допустимости трактовки Мессии В.Д. Поленова встал в 1909 году, когда живописец представлял в Санкт-Петербурге свой цикл картин из жизни Христа, над которым работал около 40 лет. Художник Я.Д. Минченков, помогавший в организации выставки, вспоминал трудности которые сопровождали получение разрешения на демонстрацию работ. Экспозиция должна была пройти военную, гражданскую и духовную цензуру. Гражданский цензор был обеспокоен образом Христа, однако, в его защиту высказался архимандрит – духовный цензор. Он рассудил, что человеческое начало Христа, которое изобразил В.Д. Поленов, было присуще Спасителю наравне с божественным[23].

В.Д. Поленов неоднозначно относился к религии. Отвечая отказом В.М. Васнецову на приглашение принять участие в росписях Владимирского собора в Киеве, В.Д. Поленов мотивировал свое решение следующим образом: «Мне бы пришлось делать вещи, в которые я не только не верю, да к которым душа не лежит; искреннего отношения с моей стороны тут не могло бы быть, а в деле искусства притворяться не следует[24]». Для художника Христос в первую очередь являлся эталоном гуманизма и примером нравственности. В проповедях Спасителя В.Д. Поленов видел идеал любви и всепрощения, но отделял его от современной церкви и православных догматов. В письме к А.А. Горяиновой он называл православие и католицизм «притворным изуверством», которое только прикрывается учением Христа[25].

---

[19] Татевосянц Е.М. Из воспоминаний // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 455

[20] Поленов В.Д. Письмо Е.Д. Поленовой от 2 февраля 1884 г. // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 203

[21] Спиро П.А. Письмо В.Д. Поленову от [б/д; б/м] 1886 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 217

[22] Абамелек-Лазарев С.С. Письмо В.Д. Поленову от 12 января 1997 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 220

[23] Минченков Я.Д. Воспоминания // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 457

[24] Поленов В.Д. Письмо В.М. Васнецову от 8 января 1888 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 243

[25] Поленов В.Д. Письмо А.А. Горяиновой от 22 марта 1897 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 299

Во время своего пребывания на Востоке В.Д. Поленов написал множество работы. Большая их часть – этюды к будущим работам христологического цикла. Все картины художника этого периода объединяет работа с цветом: в первую очередь на полотнах выделяется пронзительная лазурь неба и воды. Особенно наглядно это проявляется в быстрых набросках, где мастер только пятнами накладывает масло, чтобы зафиксировать колористические отношения (рис.3, 4). Характерным также для живописи В.Д. Поленова является сочность зелени и яркость охристых камней и земли, которые передают особенность освещения, интенсивность солнечного света в Палестине (рис.5). Художник писал матери В.А. Поленовой, что застал в Иерусалиме и снег, после которого, однако, установилась весеннее солнце: «Тут так много живописного и интересного, что совершенно теряешься[26]».

Большая часть работ В.Д. Поленова представляло собой натурные пейзажи, которые, по мнению современников, помогли художнику раскрыть образ Спасителя. В.Е. Маковский, посетив выставку работ евангельского цикла резюмировал: «Тут чистота Христа связана с красотой природы. Это верно![27]».

Вероятно, паломнические достопримечательности, не связанные с работой над картинами из жизни Христа, меньше интересовали В.Д. Поленова. Тем не менее, среди его этюдов присутствует изображения отдельных храма Гроба Господня (рис.6), камня миропомазания (рис. 7), стены плача (рис. 8), олифы в Гефсиманском саду (рис. 9). В пространственном решении этих видов нельзя отметить новизну композиции, однако в данных небольших по формату работах хорошо видно мастерство художника, который смог передать живость натуры, ее фактурность. Если сравнить изображения фасада храма Гроба Господня М.В. Воробьева (рис. 10) и В.Д. Поленова, то при всей схожести ракурса, освещения, архитектура на второй картине более объемная, и материальная.

В 1899 году кроме Е.М. Татевосянца вместе с В.Д. Поленовым Палестину посетили художник А.А. Кисилев и друг семьи Поленовых Л.В Кандауров, который занимался фотографией и фиксировал виды Святой земли. В письмах к жене В.Д. Поленов писал о том, как проходило его странствие: «Спутники приладились к путешествию, хотя каждый остается в своем характере. Фотография у Леонида очень удается…»[28]. Вероятно, эти фотографии могли служить опорой для написания этюдов после возвращения художника на родину. Например, композиция В.Д. Поленова «Гробница судей» 1903 года (рис. 11) нашла аналог в фотографии Л.В. Кандаурова 1899 года (рис. 12, 13).

В целом работы фотографа имели параллели в живописных полотнах художника, выполненных во время и после первого путешествия на Восток. Запечатлевая Тиверидское озеро (рис. 14) Л.В. Кандауров расположил в кадре прибрежные камни так, что вид стал похожим на картину В.Д. Поленова «На Тивериадском (Генисаретском) озере» (рис. 15). Включение ближнего плана и череда гор на противоположном берегу еще больше сблизило композиции. Другой пример единства творческого метода – изображение придела святой Елены в иерусалимском храме Гроба Господня. На фотографии Л.В. Кандаурова (рис. 16) и картине В.Д. Поленова (рис. 17) виды даны с разных ракурсов, но в обоих случаях перед зрителем представлен контраст между темным входом и светлым центральным пространством, освещенным куполом. Линия арки сводов и колонн задают дополнительные границы композиции, создавая подобие полукруглого завершения холста. Интересно

[26] Поленов В.Д. Письмо М.А. Поленовой от 5 февраля 1992 года // С Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950.. 181
[27] В.Д. Поленов Письмо Н.В. Поленовой от 3 марта 1909 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 390
[28] Поленов В.Д. Письмо Н.В. Поленовой от 21 апреля – 3 мая 1899 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 385

также, что непрописанные, только намеченные фигуры, напоминающие тени, на картине В.Д. Поленова, появляются и на фотографии Л.В. Кандаурова. Только у последнего они являются следствием длинной выдержки, при которой фотокамера не могла четко зафиксировать движимые объекты.

В 1883 году Палестину также посетил В.В. Верещагин, известный своими путешествиями по Восточным странам. По итогу поездки он представил несколько работ евангельского цикла, которые были крайне негативно восприняты цензурой. В России показ картин был запрещен, а выставка в Вене в 1885 году вызвала бурную полемику – местный архиепископ Ц. Гангльбауэр потребовал закрыть выставку[29]. Скандал вокруг работ породил интерес публики (рис. 18), особенно к картине «Святое семейство» (рис.19) и «Воскресение Христово», которые католическое священство требовало снять. Последняя картина известна по фоторепродукциям В. Ангерера (рис. 20), вместе с другими 5 работами В.В. Верещагина она пострадала от кислоты, которую вылил на экспонаты возмущенный посетитель выставки в Вене. В результате всю правую часть изображения следовало переписать, при условии, что холст не лопнет, чего боялся художник[30]. Некоторое представление о живописи картины можно получить благодаря этюду с изображением гробницы близ Иерусалима (рис. 21)

Предметом дискуссии, как и в случае В.Д. Поленова, стало неканоничное изображение: композиция представляет усредненную сцену ближневосточного плотника, где Иисус был изображен в кругу других детей Марии и Иосифа. В.В. Верещагин настаивал на реалистичности картины, в то время как архиепископ требовал соблюдение традиции[31]. Художник защищал свой взгляд на религиозные сюжеты, который сформировался после того, как он прошел по всей Святой земле вместе с Евангелием, посетил места, «освященные много веков назад присутствием на них нашего Спасителя»[32].

Отношение В.В. Верещагина к религии было более радикальным, чем мировоззрение В.Д. Поленова. Сын художника – тоже В.В. Верещагин – в воспоминаниях об отце характеризовал его религиозные воззрения как атеистические: «Старинными церквями и иконами он [В.В. Верещагин] интересовался исключительно с художественной точки зрения. Ни он, ни наша мать, ни мы, дети, не ходили в церковь, не молились. И не соблюдали постов. Иконы в доме были только у верующих, а именно у бабушки Пелагеи Михайловны и у прислуги»[33]. При этом, однако, сам живописец писал: «Христа уважаю, но правилам его мало следую»[34]. Отрицая концепцию божественного возмездия за грехи и награде за праведное поведения, ханжество и притворную набожность, В.В. Верещагин задавался вопросом: «разве можно чувствовать что-либо другое кроме самого глубокого благоговения к учению Христа <…> к чудному господству христианской любви?»[35].

В.В. Верещагин ценил христианские догматы нравственности, и стремясь к реализму, он не желал умолить значение христианства. Однако художник отказывался буквально воспринимать христианское учение, он был знаком с сочинением Э. Ренана и

[29] Верещагин В.В. Письмо Е. К. Верещагиной (Фишер) от [б/д] ноября1885 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981.С. 139
[30] Верещагин В.В. Письмо Е.К. Верещагиной (Фишер) от 22 декабря 1885 года. // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 142
[31] Верещагин В.В. Письмо Е.К. Верещагиной (Фишер) от [б/д] ноября 1885 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 140
[32] Верещагин В.В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания/ Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.В. Чернова. – М.: Сов. Россия, 1990. С. 198
[33] Верещагин В.В. Воспоминания сына художника. – Л.: Художник РСФСР, 1982. С. 52-53
[34] Верещагин В.В. Письмо В.В. Стасову от 27 сентября 1882 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 131
[35] Верещагин В.В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания/ Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.В. Чернова. – М.: Сов. Россия, 1990. С. 195

старался позитивистки объяснить чудеса, представленные в Евангелии, что ярко проявляется в эпистолярном наследии: в письме к жене Л.В. Верещагиной он просил внести исправления в свое стихотворение «Евангельский рассказ»: «Что девушку от летаргии // Он к жизни снова возвратил, // Понятно мне: ведь не впервые // Врач магнетизм употребил»[36].

В рамках подобных рассуждений трактован образ на картине «Воскресение Христово». Традиционно в иконописи сюжет Воскресения заменяет Сошествие во ад, где Иисус изображается попирающим врата преисподней и протягивающим руку ветхозаветным праведникам. С другой стороны, с этим же событием связана композиция «Жены-мироносицы у Гроба Господня», в рамках которой изображается ангел, указывающий на погребальные пелены Христа, и утверждающего воскресение Миссии. В обоих случаях именно момент воскресения изображается косвенно, но так или иначе утверждает суть – торжество жизни над смертью и снятия первородного греха. Тип изображение непосредственно воскресения в русской живописи под влиянием западноевропейского искусства. На подобных работах Христос, как правило, представлен стоящим на фоне открытой гробницы, в белых пеленах, окруженный сиянием. Яркий пример подобного образа – эскиз М.В. Нестерова для храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (рис. 22).

В картине В.В. Верещагина же полностью исключается момент божественного чуда. В трактовке его Христа нет той стати и величия, свойственной образу Спасителя, принесшего великую жертву ради человечества. Изображая стражу, в ужасе убегающую прочь от гробницы, В.В. Верещагин следует за евангельским текстом. Однако войны здесь страшатся не великого землетрясения и ангельского явления, а ожившего мертвеца, коим представлен Иисус. Это еще больше подчеркивается тем, что Христос на картине не выходит в полный рост из широкого проема пещеры, а выбирается из узкого лаза, как из-под земли. Такая трактовка образа сближает Христа В.В. Верещагина с воскрешенным Лазарем Л.Н. Андреева[37]. В рассказе «Елеазар» автор представляет главного героя зловещим носителем печати смерти, под властью которой тот пребывал три дня – «холодный взгляд, в глубине которого неподвижно застыло ужасное»[38], «и сквозь черные кружки его зрачков <…> смотрит на людей само непостижимое Там»[39].

Цветовая гамма палестинской серии В.В. Верещагина схожа с колористическим решением полотен В.Д. Поленова и построена на сочетании голубого неба и песочной каменной архитектуры. Работы двух художников нагляднее всего сравнить на примере схожего сюжета – изображения евреев у стены плача. Обоих живописцев тронула история народа, потерявшего свою главную святыню. По воспоминаниям Е.М. Татевосянца В.Д. Поленов был немногословен в путешествии по Палестине, но проявил восторженность у иерусалимских стен, где «гонимые евреи все же находят утешение в стенаниях и молитвах у стены Иродовой»[40]. В свою очередь, В.В. Верещагин также писал, что едва ли можно увидеть что-то более трогательное, чем молитвы и плач людей, пришедших к стене и

[36] Верещагин В.В. Письмо Л.В. Верещагиной (Андреевой) от 25 июля 1890 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 148

[37] Л.Н. Андреев переводился на английский, и американская пресса называла его «Верещагиным с пером» в связи с рассказом 1904 года «Красный смех». (Маркова Е.А. Английская и американская рецепция «Красного смеха» Л. Андреева // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2022. № 2. С. 303)

[38] Андреев Л.Н. Елеазар // Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; пьесы. 1904-1907 / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. И подгот. Текста Е. Жезловой; Коммент. А. Богданова. – М.: Худож. Лит., 1990. С. 195

[39] Андреев Л.Н. Там же. С. 196

[40] Татевосянц Е.М. Из воспоминаний // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 455

«буквально омывающих слезами своими священные камни» [41] . Однако работа В.В. Верещагина представляется более выразительной за счет изображения большего количества людей (рис. 23), не только погруженных в моление, но взаимодействующих между собой (рис.24). У В.Д. Поленова стоящие люди сливаются с вертикалью стены, тогда как В.В. Верещагин изображает большую группу паломников, расположенных в несколько рядов, часть из которых сидит. Это задает более сложный ритм картине, который также поддерживается точкой зрения художника снизу вверх, за счет чего каменная кладка кажется более монументальной.

Задумывая создание работ на евангельскую тему В.Д. Поленов и В.В. Верещагин стремились воссоздать в них природу Палестины, на фоне которой разворачивались библейские события, в полно достоверности. Для получения впечатлений от Святой земли и работе с натурой оба художника совершили путешествия, позволившие им прикоснуться к истории через созерцание природы и культурных памятников. Творчество обоих художников развивается в одним культурной и общественно-социальной среде, оказывающих влияние на их мировоззрения. Евангельские сюжеты В.Д. Поленова и В.В. Верещагина трактованы в духе позитивизма XIX века, нашедшего отражение в работах О. Конта, Л. Фейербаха, Э. Ренана. Однако, если В.Д. Пленов в своих работах только смещает акцент на человеческую природу Христа, то В.В. Верещагин, отвергая вероятность чуда в библейском повествовании, лишает образ Мессии божественности. Сближение взглядов художников прослеживается в их натурных штудиях: оба живописца, стремясь к реализму в своих картинах, приходят к схожей передаче особенностей природы Палестины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абамелек-Лазарев С.С. Письмо В.Д. Поленову от 12 января 1997 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. 220 с.
2. Андреев Л.Н. Елеазар // Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; пьесы. 1904-1907 / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Жезловой; коммент. А. Богданова. – М.: Худож. Лит., 1990. С. 192-210.
3. Булгаков Ф.И. Василий Васильевич Верещагин и его произведения. — СПб.: тип. А.С. Суворина, 1896. — 95 с., [88] л. ил., портр. : ил., портр.
4. Верещагин В.В. Письмо Л.В. Верещагиной (Андреевой) от 25 июля 1890 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 148-151.
5. Верещагин В.В. Воспоминания сына художника. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 186 с.
6. Верещагин В.В. Листки из записной книжки // Повести. Очерки. Воспоминания/ Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.В. Чернова. – М.: Сов. Россия, 1990. С. 224-271.
7. Верещагин В.В. Письмо В.В. Стасову от 27 сентября 1882 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 130-131.
8. Верещагин В.В. Письмо Е. К. Верещагиной (Фишер) от [б/д] ноября 1885 года // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981.С. 139-140.

[41] Булгаков Ф.И. Василий Васильевич Верещагин и его произведения. — СПб.: тип. А.С. Суворина, 1896. С. 72

9. Верещагин В.В. Письмо Е.К. Верещагиной (Фишер) от 22 декабря 1885 года. // Избранные письма / Сост., авт. предисл. и примем. А.К. Лебедев. — М.: Изобраз. искусство, 1981. С. 141-142.
10. Верещагин В.В. Реализм // Повести. Очерки. Воспоминания/ Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.В. Чернова. – М.: Сов. Россия, 1990. С. 193-207.
11. Конт О. Общий обзор позитивизма. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — 200, VII с.
12. Лосева А.С. Впечатления В.Д. Поленова о Египте контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века // Искусствознание. 2012. №3-4. С. 300-321.
13. Маркова Е.А. Английская и американская рецепция «Красного смеха» Л. Андреева // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2022. № 2. С. 299-322
14. Метель О.В. Начало научного изучения религий во Франции: концепция происхождения христианства Э. Ренана // Вестник Омского университета, 2011. № 3 (61). С. 102-107.
15. Минченков Я.Д. Воспоминания // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 456-457.
16. Поленов В.Д. Письмо А.А. Горяиновой от 22 марта 1897 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е.В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 298-299.
17. Поленов В.Д. Письмо В.М. Васнецову от 8 января 1888 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е.В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 242-244.
18. Поленов В.Д. Письмо Е.Д. Поленовой от 2 февраля 1884 г. // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е.В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 203-204.
19. Поленов В.Д. Письмо М.А. Поленовой от 5 февраля 1992 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е.В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. 181 с.
20. Поленов В.Д. Письмо Н.В. Поленовой от 21 апреля – 3 мая 1899 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 385-38
21. Поленов В.Д. Письмо Н.В. Поленовой от 3 марта 1909 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е.В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 389-390.
22. Ренан Э. Жизнь Иисуса. – М.: Амрита-Русь, 2004. – 224 с.
23. Соломина-Минихен Н.Н. О роли книги Ренана «Жизнь Иисуса» в творческой истории «идиота» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения, 2001. С. 100-110.
24. Спиро П.А. Письмо В.Д. Поленову от [б/д; б/м] 1886 года // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 217-218.
25. Татевосянц Е.М. Из воспоминаний // Василий Дмитриевич Поленов: Письма, дневники, воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова. – М., Л.: Искусство, 1950. С. 451-455.
26. Трофимова В.Б. Русская литературно-художественная библиография в контексте философско-эстетических воззрений интеллигенции серебряного века: диссертация ... кандидата педагогических наук: 05.25.03. – Москва, 2004. – 191 с.

27. Фейербах Л. Сущность христианства // Сочинения: в 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1995. С. 5-51.
28. Шахова И.В. Отражение трансформации религиозного сознания в русской живописи XIX - начала XX века: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Шахова Илона Валерьевна; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. – Рязань, 2017. – 171 с.
29. Pitt A. The Cultural Impact of Science in France: Ernest Renan and the Vie de Jésus // The Historical Journal, 2000. Vol. 43. № 1. Pp. 79-101.
30. Priest R.D. Reading, Writing, and Religion in Nineteenth-Century France: The Popular Reception of Renan's Life of Jesus // The Journal of Modern History, 2014. Vol. 86. № 2. Pp. 258-294.
31. Renan's Life of Jesus // The North American Review, 1864. Vol. 98, № 202. Pp. 195-233.
32. Stevens J. Nineteenth-Century Lives of Jesus // The Historical Jesus and the Literary Imagination 1860–1920. – Liverpool: Liverpool University Press, 2010. Pp. 34-83.

REFERENCES

1. Abamelek-Lazarev S.S. Pis'mo V.D. Polenovu ot 12 janvarja 1997 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E. V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. 220 p.
2. Andreev L.N. Eleazar // Sobranie sochinenij. V 6-ti t. T. 2. Rasskazy; p'esy. 1904-1907 / Redkol.: I. Andreeva, Ju. Verchenko, V. Chuvakov; Sost. i podgot. teksta E. Zhezlovoj; komment. A. Bogdanova. – M.: Hudozh. Lit., 1990. Pp. 192-210.
3. Bulgakov F.I. Vasilij Vasil'evich Vereshhagin i ego proizvedenija. — SPb.: tip. A.S. Suvorina, 1896. — 95 p., [88] l. il., portr. : il., portr.
4. Vereshhagin V.V. Pis'mo L.V. Vereshhaginoj (Andreevoj) ot 25 ijulja 1890 goda // Izbrannye pis'ma / Sost., avt. predisl. i primem. A.K. Lebedev. — M.: Izobraz. iskusstvo, 1981. Pp. 148-151.
5. Vereshhagin V.V. Vospominanija syna hudozhnika. – L.: Hudozhnik RSFSR, 1982. – 186 p.
6. Vereshhagin V.V. Listki iz zapisnoj knizhki // Povesti. Ocherki. Vospominanija/ Sost., vstup. st. i primech. V.A. Kosheleva i A.V. Chernova. – M.: Sov. Rossija, 1990. Pp. 224-271.
7. Vereshhagin V.V. Pis'mo V.V. Stasovu ot 27 sentjabrja 1882 goda // Izbrannye pis'ma / Sost., avt. predisl. i primem. A.K. Lebedev. — M.: Izobraz. iskusstvo, 1981. Pp. 130-131.
8. Vereshhagin V.V. Pis'mo E. K. Vereshhaginoj (Fisher) ot [b/d] nojabrja 1885 goda // Izbrannye pis'ma / Sost., avt. predisl. i primem. A.K. Lebedev. — M.: Izobraz. iskusstvo, 1981.Pp. 139-140.
9. Vereshhagin V.V. Pis'mo E.K. Vereshhaginoj (Fisher) ot 22 dekabrja 1885 goda. // Izbrannye pis'ma / Sost., avt. predisl. i primem. A.K. Lebedev. — M.: Izobraz. iskusstvo, 1981. Pp. 141-142.
10. Vereshhagin V.V. Realizm // Povesti. Ocherki. Vospominanija/ Sost., vstup. st. i primech. V.A. Kosheleva i A.V. Chernova. – M.: Sov. Rossija, 1990. Pp. 193-207.
11. Kont O. Obshhij obzor pozitivizma. – M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2012. — 200, VII p.
12. Loseva A.S. Vpechatlenija V.D. Polenova o Egipte kontekste vospominanij russkih palomnikov i puteshestvennikov vtoroj poloviny XIX veka // Iskusstvoznanie. 2012. №3-4. Pp. 300-321.
13. Markova E.A. Anglijskaja i amerikanskaja recepcija «Krasnogo smeha» L. Andreeva // Vestnik RUDN. Serija: Literaturovedenie, zhurnalistika. 2022. № 2. Pp. 299-322

14. Metel' O.V. Nachalo nauchnogo izuchenija religij vo Francii: koncepcija proishozhdenija hristianstva Je. Renana // Vestnik Omskogo universiteta, 2011. № 3 (61). Pp. 102-107.
15. Minchenkov Ja.D. Vospominanija // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E. V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 456-457.
16. Polenov V.D. Pis'mo A.A. Gorjainovoj ot 22 marta 1897 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E.V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 298-299.
17. Polenov V.D. Pis'mo V.M. Vasnecovu ot 8 janvarja 1888 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E.V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 242-244.
18. Polenov V.D. Pis'mo E.D. Polenovoj ot 2 fevralja 1884 g. // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E.V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 203-204.
19. Polenov V.D. Pis'mo M.A. Polenovoj ot 5 fevralja 1992 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E.V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. 181 p.
20. Polenov V.D. Pis'mo N.V. Polenovoj ot 21 aprelja – 3 maja 1899 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E. V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 385-38
21. Polenov V.D. Pis'mo N.V. Polenovoj ot 3 marta 1909 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E.V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 389-390.
22. Renan Je. Zhizn' Iisusa. – M.: Amrita-Rus', 2004. – 224 p.
23. Solomina-Minihen N.N. O roli knigi Renana «Zhizn' Iisusa» v tvorcheskoj istorii «idiota» // Roman F.M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostojanie izuchenija, 2001. Pp. 100-110.
24. Spiro P.A. Pis'mo V.D. Polenovu ot [b/d; b/m] 1886 goda // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E. V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 217-218.
25. Tatevosjanc E.M. Iz vospominanij // Vasilij Dmitrievich Polenov: Pis'ma, dnevniki, vospominanija / Sost.: E. V. Saharova. – M., L.: Iskusstvo, 1950. Pp. 451-455.
26. Trofimova V.B. Russkaja literaturno-hudozhestvennaja bibliografija v kontekste filosofsko-jesteticheskih vozzrenij intelligencii serebrjanogo veka: dissertacija ... kandidata pedagogicheskih nauk: 05.25.03. – Moskva, 2004. – 191 p.
27. Fejerbah L. Sushhnost' hristianstva // Sochinenija: v 2 t. T. 2. – M.: Nauka, 1995. Pp. 5-51.
28. Shahova I.V. Otrazhenie transformacii religioznogo soznanija v russkoj zhivopisi XIX - nachala XX veka: dissertacija ... kandidata kul'turologii: 24.00.01 / Shahova Ilona Valer'evna; [Mesto zashhity: Mord. gos. un-t im. N.P. Ogareva]. – Rjazan', 2017. – 171 p.
29. Pitt A. The Cultural Impact of Science in France: Ernest Renan and the Vie de Jésus // The Historical Journal, 2000. Vol. 43. № 1. Pp. 79-101.
30. Priest R.D. Reading, Writing, and Religion in Nineteenth-Century France: The Popular Reception of Renan's Life of Jesus // The Journal of Modern History, 2014. Vol. 86. № 2. Pp. 258-294.
31. Renan's Life of Jesus // The North American Review, 1864. Vol. 98, № 202. Pp. 195-233.
32. Stevens J. Nineteenth-Century Lives of Jesus // The Historical Jesus and the Literary Imagination 1860–1920. – Liverpool: Liverpool University Press, 2010. Pp. 34-83.

Список иллюстраций:

Рис. 1. В.Д. Поленов
Христос и грешница (Кто без греха?)
1888
Холст, масло
325 х 611 см
ГРМ

Рис. 2
В.Д. Поленов
Голова еврея с гетто
1884
Холст, масло
44,5 х 31,1 см
ГТГ

Рис. 3
В.Д. Поленов
Палестинские холмы
1880-1900-е гг.(?)
Холст на картоне, масло
6,0x9,7 см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 4
В.Д. Поленов
Палестинский этюд
Не позднее 1927 года
Холст на картоне, масло
5,3 x 8,0 см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 5
В.Д. Поленов
Домик в Тивериаде
1882
Холст, масло
22,3 x 33,5 см
ГТГ

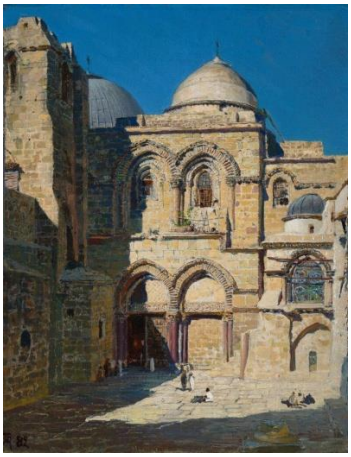


Рис. 6
В.Д. Поленов
Фасад храма Гроба Господня
1882
30,6 х 24 см
Холст, масло
ГТГ

Рис. 7
В.Д. Поленов
Храм Гроба Господня. Внутренний вид
1882
41,1 х 30 см
Холст, масло
ГТГ

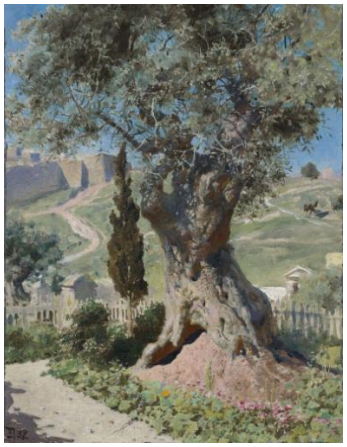


Рис. 8
В.Д. Поленов
Олива в Гефсиманском саду
30,1 х 23,7 см
Холст, масло
ГТГ

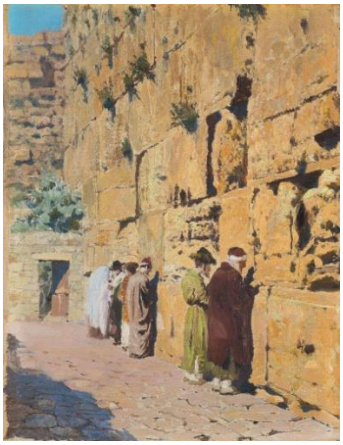


Рис. 9
В.Д. Поленов
Евреи и у стены Соломона
23 х 17,3 см
Холст, масло
ГТГ

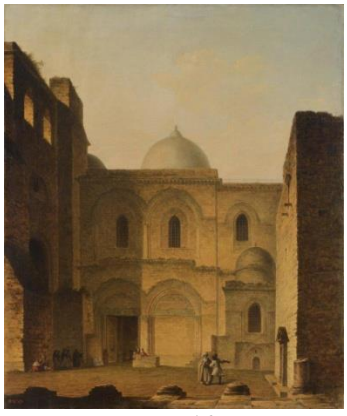


Рис. 10
М.Н. Воробьев
Вход в храм Воскресения в Иерусалиме
1820

Холст, масло
111 x 95 см
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

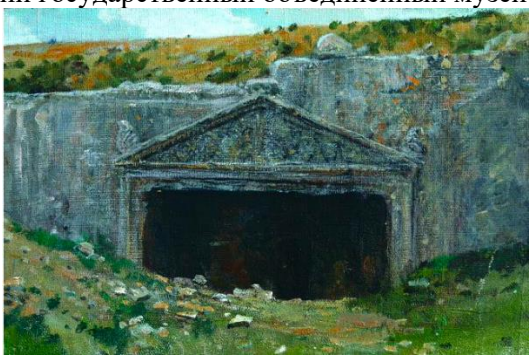


Рис. 11
В.Д. Поленов
Гробница судей
1903
Холст на картоне, масло
28,0 x 43,8 см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 12
Л.В. Кандауров
Гробница судей
Первая треть XX века (?)
Фотобумага, чёрно-белое фото
8,2 x 11,2 см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 13

Л.В. Кандауров
Фронтон могилы судей
1899
Фотобумага, чёрно-белое фото
8,2 х 11,6 см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 14
Л.В. Кандауров
Камни близ берега
1899
Фотобумага, чёрно-белое фото
8 8,5 х 11,6см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 15
В.Д. Поленов
На Тивериадском (Генисаретском) озере
1888
Холст, масло
79,7 х 159 см
ГТГ

Рис. 16
Л.В. Кандауров
Спуск в церковь царицы Елены
1899
Фотобумага, чёрно-белое фото
9,9 х 6,9 см
ФГБУК «Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова»

Рис. 17
В.Д. Поленов
Церковь святой Елены. Придел храма Гроба Господня
1882
Холст, масло
37,3 х 28,5 см
ГТГ

Рис. 18

Карикатура на В.В. Верещагина в венском сатирическом журнале «Figaro»
1885
Булгаков Ф.И. Василий Васильевич Верещагин и его произведения. — СПб.: тип. А.С. Суворина, 1896. С. 88

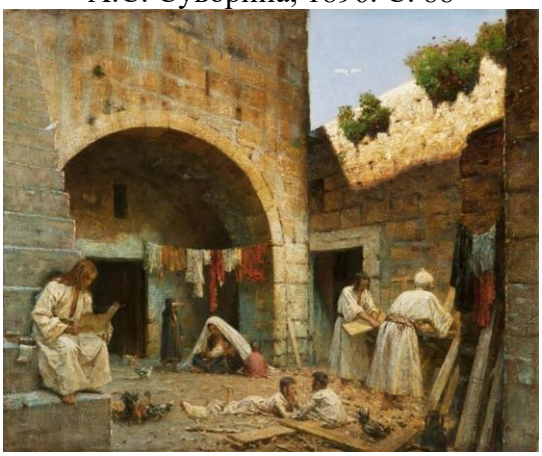


Рис. 19
В.В. Верещагин
Святое семейство
1884—1885
Холст, масло
100,4 x 121 см
Русский центр искусства, Калининград

Рис. 20
В. Ангерер
В.В. Верещагин «Воскресение Христа»
Бумага, альбуминовый отпечаток
1885
13,8 x 9,8 см
ГТГ

Рис. 21
В.В. Верещагин
Одна из старых еврейских могил близ Иерусалима
1883-1884
Холст, масло
26,5 х 34,5 см
Частное собрание

Рис. 22
М.В. Нестеров
Воскресение Христово
Эскиз мозаики северного фасада храма Воскресения Христова (Спас-на-крови) в Санкт-Петербурге
1895
Бумага, акварель, белила, бронза, графитный карандаш
37,1 х 64 см
ГРМ

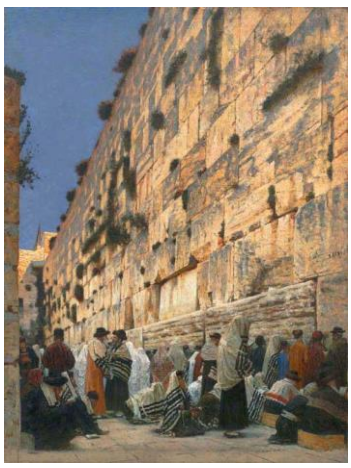


Рис. 23
В.В. Верещагин
Стена Соломона
1884-1885
Холст, масло
199,4 x 151,8 см
Частное собрание

Рис. 24
В.В. Верещагин
Два еврея. Этюд для картины «Стена Соломона в Иерусалиме»
1884
Дерево, масло
28,7 x 21,6 см
ГТГ

Рязанова Юлия Сергеевна
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»
e-mail: rjazanovajulija@mail.ru
Скоробогачёва Екатерина Александровна
профессор кафедры, доктор искусствоведения
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»
e-mail: skorobogacheva@mail.ru

Ryazanova Yulia S.
Postgraduate
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov
Skorobogachjova Ekaterina A.
Professor of the Department, Doctor of Art History
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПЕЙЗАЖНЫХ ИЛЛЮСТРАТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ К РУССКИМ СКАЗКАМ И. Я. БИЛИБИНА (1899-1903 ГГ.)

Аннотация. Несмотря на свою исключительную творческую многогранность, И. Я. Билибин (1876-1942 гг.) запомнился всем в первую очередь как блестящий иллюстратор серии Русских сказок (1899-1902 гг). Статья посвящена определению роли пейзажа и пейзажных мотивов в создании фантастических миров этой уникальной книжной серии. Цель исследования – через подробный анализ избранных работ данного цикла, выявить те особенности стиля, художественного языка, композиционных приёмов, посредством которых И. Я. Билибину удалось сформировать самобытные интерпретации художественных образов русской природы, которые уже более ста лет воспринимаются как одни из лучших национальных, народных символов в книжной иллюстрации.

Ключевые слова: Иван Билибин, иллюстрации, Русские сказки, пейзажные мотивы, национальные символы.

NATIONAL IMAGES IN LANDSCAPE ILLUSTRATIVE COMPOSITIONS FOR RUSSIAN FAIRY TALES BY I. Y. BILIBIN (1899-1903)

Abstract. Despite his exceptional creative versatility, I. Ya. Bilibin (1876-1942) is remembered by everyone primarily as a brilliant illustrator of the series Russian Fairy Tales (1899-1902). The article is devoted to determining the role of landscape and landscape motifs in creating the fantasy worlds of this unique book series. The purpose of the study is to identify, through a detailed analysis of selected works of this cycle, those features of style, artistic language, compositional techniques by means of which I. Ya. Bilibin managed to form original interpretations of artistic images of Russian nature, which for more than a hundred years have been perceived as some of the best national, folk symbols in book illustration.

Keywords: Ivan Bilibin, illustrations, Russian fairy tales, landscape motifs, national symbols.

Летом 1899 г. молодой художник, ученик Репина по Тенишевской мастерской, впервые попал в глухую русскую деревню. Это произошло на отдыхе в усадьбе родителей друга, в

селе Ёгны, Весьегонского уезда, Тверской губернии. Находясь под впечатлением от недавних выставок В. М. Васнецова и Е. Д. Поленовой [4, с.19], Билибин был поражен дремучими лесами, затерянными в них таинственными речками и озёрами, деревенскими песнями и сказками.

Художник приступает к иллюстрации народных сказок. Уже осенью его работы попадают в поле зрения представителей Экспедиции заготовления государственных бумаг. Учреждение обладало лучшей в стране полиграфической базой и наметило выпуск серии сказок с билибинскими иллюстрациями [2]. Качество полиграфии имело для работ Билибина особенное значение, поскольку их чёткая графичность, яркие цвета, почти осязаемый контур имели конечной целью максимально безупречное исполнение на бумаге типографии [8, с.32].

Последующие четыре года Иван Яковлевич работает над шестью книгами, которые будут изданы Экспедицией в виде крупноформатных, вытянутых по вертикали книжек-тетрадей в мягких обложках. Этот новый для России тип издания, был уже довольно популярным в Англии. К нему часто обращается знаменитый художник детской книги, Уолтер Крейн.

Выбор издательства объясняется к тому же полиграфической дешевизной и доступностью широким слоям населения (для сравнения: первая билибинская сказка «Иван-царевич и Серый волк» стоила 75 копеек, тогда как сказка Малютина – 10 рублей) [2].

Всего было выпущено шесть книг, в которых опубликовали семь сказок: «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке», «Василиса Прекрасная» и «Царевна-Лягушка» в 1899 г., «Перышко Финиста Ясна Сокола» 1900 г., «Марья Моревна» 1901 г., «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» и «Белая уточка» (в одной книге) 1902 г.

Концепция этого издания – типичная для своего времени - сводилась к тому, чтобы уравновесить по визуальной значимости иллюстративную и текстовую части, максимально точно перевести литературную идею сюжета на графический язык [2]

В основе художественного оформления «Сказок» единая структура. Каждая книжка-тетрадь открывается типовой обложкой и состоит из обязательных графических элементов: страничных и полосных иллюстраций, страничных рамок, бордюров, заставок, концовок, рисованных шрифтов. Изобразительный принцип иллюстраций представляет собой синтез мотивов народного творчества, фольклорной тональности и впечатлений от природы [2].

Ещё одним новшеством является ярко выраженная функциональность художественной стилизации произведения. Само визуальное воплощение сюжета располагается в страничной иллюстрации, а образно-ассоциативный ряд - в заставках, концовках и бордюрах.

Обращаясь к теме работы, важно отметить, что пейзаж в данном случае присутствует практически во всех сюжетных иллюстрациях в качестве фона, а иногда и как самостоятельное изображение.

Первыми, в 1899 и 1900 годах были изданы «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером волке» и «Василиса Прекрасная». Именно пейзажу здесь отводится главная роль в определении настроения читателя.

Иллюстративный ряд «Сказки об Иване-Царевиче, Жар-птице и о сером волке» открывается заставкой, в которой таинственность силуэта волка художник подчеркивает, разместив его на фоне освященного ярким диском луны природного ландшафта с четко определяемыми очертаниями древнерусской крепости, отражающейся в водной глади. Обычный для среднерусской полосы ночной пейзаж Билибин наделяет зловещей загадочностью, в самом начале сказки намекая на предстоящие трудные и волшебные испытания героя [10, с.228]. Действие сцены встречи Ивана-царевича и Жар-птицы тоже

происходит ночью: «вдруг осветило весь сад так, как бы он многими огнями освещён был: прилетела жар-птица, села на яблоню и начала щипать яблоки. Иван-царевич подкрался так искусно, что ухватил её за хвост; однако не мог её удержать: жар-птица вырвалась и полетела…» [6, с.91]. Мы видим, что художник работает в тесном взаимодействии с текстом. Из темноты леса выступает яблоня, выхваченная из мрака светом сияющих перьев сказочной птицы. Этот же свет освещает густой травяной покров, на который упал Иван-царевич. Ночная обыденность леса вдруг нарушается явлением чуда. Сама жар-птица здесь как будто является частью этого ночного леса, а её пёстрые перья словно ожившие и пришедшие в движение ветви яблони. Присущая всему иллюстративному ряду сказок декоративность здесь работает совершенно натуралистично: контраст света и густой ночной тени преображает лес в декоративные пятна и кружева. Эта особенность усиливает сказочность изображения, колоритом, зрелищностью и театральностью напоминающего яркие народные лубки.

В сцене «Иван-царевич у камня» у копыт коня царевича человеческие черепа, кости и боевые доспехи погибших, древний камень с надписью тронут мхом, некоторые деревья высохли, и их мертвые ветви вторят очертаниям скелетов на земле. Лес пугает гнетущей темнотой крон, а силуэты коршунов в небе усиливают драматизм. Эти значимые пейзажные детали погружают в мир сказки, побуждают вместе с героем переживать страх неизвестности. Само повествование в этом месте достаточно лаконично. В тексте значится лишь «наконец приехал он в чисто поле… А в чистом поле стоит столб…» [6, с.94]. Но образ бескрайнего поля, холодного серого неба, тьмы приближающегося леса, образ природы грозной и неприветливой, созданный Билибиным, раскрывает смысловую и эмоциональную глубину скупой на эти самые эмоции русской сказки. Тема древнего витязя ко времени создания этой серии изображений уже обладала определённой иконографией, над которой плодотворно трудились поколения мастеров и которая обрела совершенное воплощение в героическом ряду В. М. Васнецова [13, с.156]. Отсылкой к одному из них является и образ, созданный Билибиным.

Лист «…и в то время набежал на него серый волк и узнал… Ивана-царевича» [6, с.107] передаёт атмосферу подавленности, тягостного ожидания и предчувствия беды. Композиция выстроена таким образом, что дальний и ближний планы представляют собой как будто зрительный зал и сцену. Зрителем в данном случае является волк, который внимательно вглядывается в подробности застывшего вдали пейзажа. Сам пейзаж – окраина леса, освещённая луной и расположенный в отдалении силуэт части города, - рассматриваемый подетально, никак не вызывает чувства нарастания страха и сверхъестественного. Это создают особенности изображения: безоблачное ночное небо, ярко освещённое полной луной; чернеющие на этом фоне силуэты старых деревьев с засохшими и поломанными ветвями; фигурки парящих воронов – предвестников беды. Неподвижное тело царевича является и эмоциональной кульминацией созданного образа и самой высокой точкой плоскости дальнего плана. Иллюстрация занимает половину страницы, и вся сцена вытягивается по горизонтали, благодаря чему нарастает эффект статичности и застывшего времени.

Одним из самых ярких и всеми узнаваемых образцов серии являются иллюстрации к сказке «Василиса прекрасная». Страницы с изображениями всадников - блестящие произведения искусства русской книжной графики.

Художественное сопровождение сказки открывается эффектной заставкой. Фантастический полёт сказочного чудовища по ночному небу, обрамлённому кружевными силуэтами елей и освещенному тонким серпом сияющего месяца, задаёт всему дальнейшему повествованию зловещую динамику.

Сказочная таинственность лесного пейзажа, на фоне которого возникает призрачная фигура Белого всадника, поделена на три плана. Передний план отдан героине повествования Василисе. Тревожно замерев и опершись о посох, девушка наблюдает за таинственным шествием сказочного наездника. Волшебное действо разворачивается у подхода к непроходимым зарослям. В густой траве у ног странницы чёрные кусты старой крапивы, веер папоротника, редкая россыпь розовых и голубых лесных цветов. Вокруг мощные тёмные ели теснят стволы берёз. Путь преграждает поваленное гнилое дерево. Оно одновременно является и границей между ближним и средним планом, и границей, отделяющей мир людей и иной, потусторонний мир [10, с. 320]. Белый витязь является частью леса, продолжением окружающего пейзажа, его ожившим компонентом. Он органично вписывается в череду уходящих в перспективу и меняющих оттенки зелёного, деревьев, и силуэт его перекликается с нежными полосами рассветного неба. «Это день мой ясный», говорит о нём Баба-яга.

Пестрота и дробность лесного пейзажа, пересекаемого Красным всадником, разрушают ужас перед сверхъестественным и вселяют в зрителя и читателя радость и восторг от сопричастности небывалому чуду. Настолько праздничный и торжествующий вид привносит в пространство летнего леса витязь в алых доспехах, скачущий на алом коне. Заливка силуэта героя такими горячими оттенками красного распространяет этот жар на всё изображение. Изображение всадника, пересечённое и исчерченное тёплой зеленью молодых деревьев, веток, листьев само дробится на кружевные узоры, и границы между ним и лесом размываются. А частые и мелкие ярко-красные цветы на траве насыщают сцену мажорными нотами и обеспечивают её образную завершенность. Эта яркая праздничная аллегория природы вдохновлена словно тем же живым началом, что лежит в основе крестьянских образов А. Е. Архипова и Ф. А. Мялявина.

Мрачный колорит страшной сказки про Василису прекрасную как нельзя лучше передан в иллюстрации с Чёрным всадником. Зловещий, демонического вида угрюмый воин в латах, шлеме и расшитом звёздами плаще медленно едет на вороном коне, наводящем не меньший ужас оскаленной мордой и сверкающим безумием глазом. Весь окружающий их пейзаж работает на усиление созданного образа. Нежная теплота закатного неба ещё заключает в себе жар, подаренный Красным всадником. Холодная голубизна тающих облаков подчёркивает красноватое золото заходящего солнца. Но будто подтаивающие силуэты тёмно-зелёных, почти чёрных, елей уже имеют схожесть с очертаниями скелетов. Стволы некоторых причудливо увиты корнями и старыми ветвями. Даже берёзы, в других иллюстрациях стремящиеся вверх, здесь или покорёжены или сломаны. Колорит картины от тёплого и умиротворяющего тона дальнего плана по мере приближения к краю изображения трансформируется, постепенно перемещаясь в холодный и тёмный спектр, ассоциировавшийся во времена первого издания Сказок с древнерусской художественной культурой [3, с.147]. А мягкие, местами даже скруглённые, тающие контуры пейзажа у горизонта, доходят до нижней рамки картины максимально заострёнными.

Не менее мрачное настроение передаёт читателю и сцена с летящей в ступпе Бабой-ягой. Если образ с Чёрным всадником, при нарастающем градусе ужаса, всё же имеет некий выход, выраженный и в прекрасной закатной дали и ощущении наполненного чистым воздухом вечернего леса, то здесь мы словно находимся в замкнутом пространстве и задыхаемся болотными миазмами. Билибин грамотно использует возможности деталей. Так, сухие, старые, поломанные и гнилые деревья, мухоморы, которыми усеяна тёмно-оливковая мшистая поверхность то ли топкой земли, то ли болота усиливают атмосферу безвыходности и обречённости, что несёт с собой Баба-яга.

Характерной работой периода 1899-1890 гг. являются иллюстрации к сказке «*Пёрышко Финиста Ясна-Сокола*». В противовес пугающим образам, сопровождающим

«Василису прекрасную», картины в этой сказки скорее являются бытовыми зарисовками русского позднего средневековья. Да и само повествование лишено того зловещего содержания, что лежит в основе предыдущих работ. Здесь царит атмосфера спокойной жизни в гармонии с природой, где, тем не менее, есть место чуду. Успокаивающий анонс дальнейшего повествования читатель получает уже в заставке. Плавно изогнутые линии тихого и лаконичного вечернего пейзажа исполнены в приятных тёплых оттенках золотисто-жёлтого, охры, коричневого, оливкового. Растянутая полоса облака безмятежно отражается в неподвижной глади озера.

Первая иллюстрация, открывающая ряд – бытовая сценка проводов отца на ярмарку. Типичных русский пейзаж в вариациях тёплых зелёных тонов - раскидистые лопухи, берёза в центре композиции, силуэты елей и запаханные полосы вдали – оживляется видом высокой избы с нарядными ставнями и деревянным храмом.

Заметная черта русской сказки – путешествие главного персонажа. Дорога и странствования по лесам, горам, морям, океанам, городам и чужим странам носят здесь длительный, часто цикличный (шёл три года, обошёл три села, истоптал девять пар башмаков) характер [10]. Эта особенность определяет тип дальнейших иллюстраций. Героиня, младшая дочь купца, странницей отправляется на поиски пропавшего возлюбленного. Однако в композиции двух следующих картин занимает место скорее не участника, а зрителя, наблюдающего за диковинами своего странствия. На первом изображении она предстаёт перед нами рассматривающей нарядную избушку, притаившуюся в густом лесу. Толстые белые стволы берёз утопают в яркой зелени своей кроны, а ниже теснятся частые маленькие ели. Крошечный, словно игрушечный, домик, буквально растворяется в тёплом лесу. Следующая картина, которую мы рассматриваем вместе с героиней, тоже является пейзажем, но с уже намного более сложной композицией. Близкий план – опушка леса у берега моря с поваленным стволом старого дерева (линия границы для героя перед следующим событием), громоздящимися вокруг него побегами елей, и мощными белыми стволами берёз по бокам – используется здесь художником наподобие занавеса, открывающего главную декорацию. Декорация эта - виды прибрежного города: «А лес всё реже и реже. Вот и сине море – широкое и раздольное – разлилось перед нею, а там, вдали, как жар, горят золотые маковки на высоких теремах белокаменных». Билибин буквально следует за текстом и на дальнем, высоком плане изображает монументальную средневековую белокаменную крепость с башнями и виднеющимися из-за стен куполами церквей. Художник, не ограничивается видом крепости и использует средний план, на котором размещает нижний город – посад с множеством деревянных строений и пристанью с пёстрыми ладьями. Интересно также расположение линий построения композиции. Из невидимой точки за пределами левой рамки, примерно из центра, они V-образно, лучами расходятся в стороны, формируя расположения планов.

Особенного внимания в иллюстрациях к «Пёрышку Финиста…» заслуживает появление архитектурных видов. Ко времени создания этой графической серии Билибин максимально приблизился к формированию самобытного типа русского пейзажа. Но включение архитектурного компонента безусловно усиливает национальные черты природного ландшафта. Примечательно, что в этих иллюстрациях, описывающих события глубокой древности, он использует северную храмовую архитектуру XVII-XIX веков. Это объясняется тем, что с 1899 году он начинает свои поездки, а с 1904 года уже и научные экспедиции на Русский Север, где делает множество фотографий, зарисовок, по результатам исследований пишет статью [7, с.31-46] и в дальнейшем повсеместно популяризирует северные деревянные храмы, привлекая внимание общественности к проблеме их стремительного обветшания.

Ещё одной примечательной особенностью этой иллюстрации является пейзажный мотив в обрамляющей изображение рамке. С этого момента такие пейзажные вставки будут сопровождать почти каждую сказку. Изображение первой рамки – морской пейзаж. Вереница ладей с яркими парусами мерно движется по водной глади. Очевидно, это те самые корабли, которые направляются к пристани богатого города.

Настоящим драматизмом, эмоциями и накалом страстей наполнены иллюстрации 1900 года к сказке «*Марья Моревна*». Пять из шести картин содержат пейзаж, и вместе с остальными героями сюжета он играет в каждой из них одну из главных ролей. Пейзаж представляет собой и заставка - вид на мощную древнерусскую крепость с приземистыми башнями и огромными воротами в стене. Обзор открывается с такого низкого ракурса что изображение приобретает панорамный, несколько растянутый по горизонтали и слегла выгнутый вид. Композиционно и колористически изображение выполнено так, что яркая золотистая поверхность крепостных стен и залитая солнцем лужайка, занимающие правую часть изображения противопоставлены мрачному, готовящемуся к буре, тёмному лесу под свинцовым небом, что само по себе создаёт острое предчувствие беды.

Первая из рассматриваемых в контексте статьи сцен разворачивается в подлинную трагедию. Главный герой Иван-царевич отправляется в путь, погостить у родных сестёр. По дороге ему встречается побитое войско. Единственный, оставшийся в живых воин сообщает, что рать «побила Марья Моревна, прекрасная королевна». Окровавленные мертвые воины встретились путнику в тот миг, когда сама природа кажется взбунтовалась против содеянного. Яркое закатное небо, отсвечивающее золотом, затянуло свинцовой тучей. Ветер рвёт облака и того гляди вырвет с корнем деревья, согнувшиеся под его мощными порывами. В холодную палитру этого пейзажа врывается пёстрым разноцветьем группа умерших воинов, их доспехов и одежд, обостряя драматизм скорбного зрелища.

На следующем листе, в центре лесной опушке, уставленной богатыми шатрами, изображена встреча героя с воинственной королевной. Войско окружило царевича, а сама правительница со свитой вышла встречать нежданного гостя. Стройные сосны, горделиво и статно возвышаясь над этой площадкой, сообщают происходящему торжественность и строгость. Пейзажные виды представлены также и рамках этого листа. Верхняя вставка с пейзажным мотивом предоставляет сольное звучание тем соснам, что обеспечили пейзажную составляющую основной иллюстрации. Широкая панорама заключает декоративное, предельно стилизованное изображение закатного неба, с растёкшимися по нему длинными неровными полосами облаков. Эти разноцветные горизонтали перечёркнуты в редких местах силуэтами одиноких сосен. Нижняя вставка – это вид на крепостную стену явно богатого и влиятельного города. К воротам ведёт широкая дорога и подъёмный мост надо рвом. По обе стороны от ворот, на разном удалении расположены храмы. Справа – старинный, каменный, а слева - образец северного деревянного храмового зодчества XVIIIвека. Около деревянной церкви длинное, вероятно хозяйственного назначения, бревенчатое строение. По бокам этот городской архитектурный ансамбль обрамляют сосны и ели.

Одной из лучших иллюстраций этого ряда является образ несущегося по воздуху на коне Кощея Бессмертного. Зловещее чудовище спешит догнать царевича. Пейзаж, на фоне которого разворачивается погоня, перекликается с тем, что мы наблюдаем в сцене с Черным всадником из «Василисы прекрасной». То же золотистое закатное небо, украшенное вытянутыми кружевами голубых облаков. Этот поэтичный вид прорезают рваные силуэты деревьев. Под вечерним небосводом чернеет бескрайний как море дремучий лес.

Не меньшего внимания заслуживает последняя в этой сказке иллюстрация с печальным царевичем, сидящем на камне. Сцена, не включающая никакого сверхъестественного сюжета меж тем поражает абсолютно фантастическим видом.

Художник поместил кручинящегося героя на опушку леса, где редеющие у края силуэты деревьев пропуская через себя вечерний закатный свет преобразуют его в алое пожарное зарево. Пламенеющее сквозь деревья солнце, превращает опушку в причудливое чёрно-красное кружево. Оттеняют этот мрачно-прекрасный фон белоснежные стволы берёз, на один из которых облокотился царевич.

Осуществляя свой первый проект, Билибин не перестаёт учиться. После Тенишевских курсов, он продолжает обучение у Репина уже в стенах Академии. Систематические занятия, а также сближение с обществом «Мира искусств» способствуют росту мастерства и культурному развитию молодого художника. Последующие после 1899-го три года Билибин продолжает ездить на летние каникулы в Весьегонский уезд. Благодаря этим поездкам расширяются его знания в области русской старины, обогащаются графические приёмы.

То, какие плоды это принесло Билибину, демонстрируют акварели к «Белой уточке». Непосредственность видения молодого художника здесь сочетается с высоким профессионализмом. На примере иллюстративного ряда этой сказки мы имеем возможность проследить эволюцию художественного языка автора. Ставшая организующим началом, контурная линия приобретает самостоятельную красоту и выразительность. В заставке контур пейзажа перекликается с жестом ворожащей над водой ведьмы. В иллюстрации с «ожидающей княгиней» впервые использован новаторский приём: художник объединяет в композиции разные точки зрения. Мы смотрим на завершение башни с княгиней снизу, а на панораму с городом и уходящими кораблями - сверху, за счёт значительного возвышения дальнего плана по отношению к переднему. Оба плана объединены гибкой, наклонной контурной линией [4, с.26].

Пестрота колорита предыдущих изданий здесь сменяется деликатной декоративностью. Приглушенная холодная гамма создаётся комбинацией сиреневого, серого и лилового. Контрастом выступают красные паруса и цвета отделки терема. Вместо композиционной дробности – широкие виды и ритмы. Спокойная плавность линий в «детях с уточкой» создают настроение покоя и тишины [4, с.26-27].

Печать этого цикла работ привела к невероятной популярности как самих Сказок, так и их иллюстратора. Успеху это предприятие обязано не маркетинговой и ценовой политике, но в первую очередь тому, что Билибин вывел образ русской народной сказки на новый уровень. Герои, одетые в яркие, узорчатые костюмы XVII века, своеобразная трактовка сказочных образов, эмоциональная передача их характеров, точное изображение особенностей различных видов русского народного орнамента, яркая декоративность красок, в обрамлении линии, не оставляющей ни одной детали без внимания, делали картинку пусть и сильно идеализированной [3, с.147], но узнаваемой, родной, привычной для читателей. И всё это накладывалось на виды родных просторов. Каменные валуны, высокие хвойные деревья, дремучие леса, зеркальные глади озёр и извилистых рек, поросшие мхом холмы более характерны для севера нашей страны. Но именно северный пейзаж способствует созданию древних и таинственных образов языческих времён – времен легенд и мифов, из которых рождается сказка.

Однако одной из самых важных проблем, которую, в рамках данного исследования, необходимо затронуть, является проблема взаимодействия текста и изображения. А именно проблема, связанная с ролью пейзажа, в формировании образа и настроения сказки.

Являясь неотъемлемой частью почти всех иллюстраций, сказочный пейзаж Билибина создаёт атмосферу, дорисовывает односложные предложения до отдельных, полноценных визуальных повествований, акцентирует внимание читателя на тех деталях, которые по мнению художника-символиста способны глубже передать явные и скрытые смыслы текста [12, с.186]. Его пейзажные образы помогают не только читателю, но и непосредственным

участникам сюжета – обычным, не обладающий сверхъестественными способностями (что существенно упрощает представление себя на месте этих героев), людям [9, с.4]. Это проявляется в ярких солнечных свечениях. В скорбящем вместе с героем сером небе. В сухих и гнилых поваленных деверьях, будто предупреждающих об опасности и не пускающих в дальнейшие злоключения. В мягком и успокаивающем свете вечерней зари. А может и увести от основного повествования, дать отдохнуть от напряженного сюжета. Так, погрузившись в пейзажи рамок, мы можем найти там увлекательное *лирическое отступление* с рассказом о жизни села, в которое герою предстоит заехать; с повествованием о кораблях и дальних морских походах и т.д. Билибину замечательно удалось то, что исследователями русского символизма начала XX определялось, как одно из главных предназначений этого направления в искусстве, а именно – «одухотворённость и проникновение в таинственную душу мира…» [5]. Именно через одухотворённость природы он оживляет эту природу, наделяя её теми таинственными и магическими качествами, которых не достаёт героям.

Анализируя уникальные особенности стиля Билибина в рассмотренных работах, стоит отметить то, какую роль сыграло увлечение художником модным и популярным направлением – модерном. С первых иллюстраций мы отмечаем характер исполнения пейзажных деталей. Это изображения листьев, ветвей, травы, часто стремящиеся к условным. Заключённые в контуры, как и все остальные элементы изображения в иллюстративных работах Билибина, они не имеют ни тональных переходов, ни светотеневых моделировок. Это просто формы, залитые цветом. С одной стороны, слишком просто. Но эта простота, а, если быть точнее, изящество решения, оказалось самым выигрышным для перенесения образа в пространство книжного листа. В процессе печати формировалось изображение, которое хочется сравнить с перегородчатой эмалью. Даже ещё не полностью освоив линейно-плоскостные приёмы, не прийдя к укрупнению форм и планов, часто приходя через дробность деталей к излишней пестроте, что мы фиксируем в ранних, до 1902 года, работах, Билибин достигает потрясающего эффекта драгоценной россыпи. При первом взгляде на эти работы создаётся ощущение, что их поверхность переливается. Однако, несмотря на остро современное звучание, которое обеспечивал работам Билибина язык модерна, важно отметить также его приверженность неким уже устоявшимся к концу XIX века канонам изображения русской природы. Это мотив извивающейся, уводящей вглубь изображения, дороги; водоёма, контурами следующего за границей изображения; фольклорное понимание пейзажа с отголосками исторического эпоса [1, с. 149-152].

Анализ пейзажных мотивов в иллюстрациях после 1902 г выявляет появившуюся в этих работах эстетическую утончённость и лаконичность, что более всего подходит для описания природы северных регионов, к которым сам художник питает давнюю привязанность. Русский север в начале двадцатого века обладал магическим притяжением для всех представителей искусства. Художники и музыканты искали в северной природе, фольклоре и архитектуре вдохновение, что помогло бы сформировать новое видение национальных образов. Билибин, в научных экспедициях постоянно и скрупулёзно пополнял багаж своих этнографических познаний. Одновременно с этим, продолжая учёбу, он оттачивая навыки академического рисунка. Так, идя путём синтеза канонов реализма, академических принципов с народной художественной традицией и самобытной интерпретацией приёмов популярного во всём мире модерна, он смог создать действительно уникальный стиль. Стиль этот максимально раскрывался у Билибина в пейзажах и пейзажных мотивах русских сказок. Та неуловимая совокупность признаков, по которым мы определяем родную нам природу, преобразилась в его иллюстрациях в незабываемые образы Русской земли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М.: Искусство, 1967. 328 с.
2. Верижникова Т. Ф. Иван Яковлевич Билибин (1876-1942). Жизнь и творчество, М.: Русский мир, 2019. 224 с.
3. Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. М.:Книга, 1989, 239 с.
4. Голынец Г. В., Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин. М.: Изобразительное искусство, 1972. 223 с.
5. Гусарова А. П. Символизм в России // Третьяковская галерея. 2013. № 2 (39). С. 4–19.
6. Иван Билибин. Избранные сказки в иллюстрациях художника. М.: Звонница-МГ, 2020. 204 с.
7. Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Художник РСФСР, 1970. 375 с.
8. Липович И. Н..Книжная графика "Мира искусства":(Некоторые аспекты теории и художественной практики). Интернет издание https://proza.ru/2015/03/20/2023
9. Мишачёва И. В. Мир народной сказки в книжной иллюстрации рубежа XIX-XX веков: герои и пейзаж. Герман Фогель – Иван Билибин. Вестник славянских культур. Т. 48. М., 2018
10. Пропп В. Я. Русская сказка, М.: АСТ, 2022. 480 с.
11. Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007 г. 384 с.
12. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половиныXIX–начала XX века. М.: Советский художник, 1984. 296 с.

REFERENCES

1. Alpatov M. V. Jetjudy po istorii russkogo iskusstva. T. 2. M.: Iskusstvo, 1967. 328 p.
2. Verizhnikova T. F. Ivan Jakovlevich Bilibin (1876-1942). Zhizn' i tvorchestvo, M.: Russkij mir, 2019. 224 p.
3. Gerchuk Ju. Ja. Hudozhestvennye miry knigi. M.:Kniga, 1989, 239 p.
4. Golynec G. V., Golynec S. V. Ivan Jakovlevich Bilibin. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1972. 223 p.
5. Gusarova A. P. Simvolizm v Rossii // Tret'jakovskaja galereja. 2013. № 2 (39). Pp. 4–19.
6. Ivan Bilibin. Izbrannye skazki v illjustracijah hudozhnika. M.: Zvonnica-MG, 2020. 204 p.
7. Ivan Jakovlevich Bilibin. Stat'i. Pis'ma. Vospominanija o hudozhnike. L.: Hudozhnik RSFSR, 1970. 375 p.
8. Lipovich I. N..Knizhnaja grafika "Mira iskusstva":(Nekotorye aspekty teorii i hudozhestvennoj praktiki). Internet izdanie https://proza.ru/2015/03/20/2023
9. Mishachjova I. V. Mir narodnoj skazki v knizhnoj illjustracii rubezha XIX-XX vekov: geroi i pejzazh. German Fogel' – Ivan Bilibin. Vestnik slavjanskih kul'tur. T. 48. M., 2018
10. Propp V. Ja. Russkaja skazka, M.: AST, 2022. 480 p.
11. Sternin G. Ju. Dva veka. Ocherki russkoj hudozhestvennoj kul'tury. M.: Galart, 2007 g. 384 p.
12. Sternin G.Ju. Russkaja hudozhestvennaja kul'tura vtoroj polovinyXIX–nachala XX veka. M.: Sovetskij hudozhnik, 1984. 296 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ли Сяобинь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: lixiaobin1996vip@163com

Li Xiaobin
Postgraduate student, Department of Music Education and Training
Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА

Аннотация. Статья посвящена особенностям развития ассоциативно-образного мышления в процессе получения музыкального образования и музыкальной деятельности. Рассматривается значение ассоциативно-образного мышления как профессиональной компетенции музыканта-исполнителя, а также необходимого аспекта для создания уникального индивидуального исполнительского стиля, начиная уже с самых ранних этапов обучения музыкальному искусству. Данная статья рассматривает мнения известных исследователей в области психологии, музыкальной педагогики и искусствоведения.

Цель исследования – определить специфику процесса развития ассоциативно-образного мышления в ходе обучения музыкантов. Задачами проведенного исследования явилось выявление основных структурных компонентов ассоциативно-образного мышления в опоре на современные теоретические представления о психологии творческого мышления и анализ музыкально-исполнительской деятельности, а также определение роли и степени влияния ассоциативно-образного мышления на общий уровень развития музыкального мышления будущих музыкантов.

Ключевые слова: ассоциативно-образное мышление, творческое мышление, музыкальное мышление, музыкальная педагогика и психология, музыкальное исполнительство.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF ASSOCIATIVE-IMAGINATIVE THINKING OF A MUSICIAN

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of development of associative-figurative thinking in the process of obtaining musical education and musical activity. The significance of associative-figurative thinking as a professional competence of a musician-performer, as well as a necessary aspect for creating a unique individual performing style, starting from the earliest stages of learning musical art, is considered. This article considers the opinions of famous researchers in the field of psychology, music pedagogy and art history.

The purpose of the study is to determine the specifics of the process of development of associative-figurative thinking during the training of musicians. The objectives of the study were to identify the main structural components of associative-figurative thinking based on modern theoretical concepts of the psychology of creative thinking and analysis of musical performance activities, as well as to determine the role and degree of influence of associative-figurative thinking on the general level of development of musical thinking of future musicians.

Keywords: associative-figurative thinking, creative thinking, musical thinking, musical

pedagogy and psychology, musical performance.

Современные исследования в сфере образования в искусстве все чаще обращаются к вопросам развития ассоциативно-образного мышления. Данная проблематика разрабатывается в работах по музыкальному, хореографическому, театральному, художественному образованию. В музыкальной педагогике изучение ассоциативно-образного мышления позволяет определить направления в развитии музыкального интеллекта, художественного восприятия, являющихся по своей природе базисом музыкально-исполнительской деятельности и музыкального творчества.

Согласно программам Федерального государственного образовательного стандарта Российской Федерации, сегодня одной из первостепенных задач музыкальной педагогики и образования является воспитание музыканта-исполнителя с высоким уровнем художественного и интеллектуального развития. Согласно ФГОС ВО по специальности 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства» выпускник музыкального вуза должен обладать следующими профессиональными компетенциями: «владеть культурой мышления, быть способен к осмыслению развития музыкального искусства в историческом контексте с другими видами искусства и литературы; воссоздавать художественные образы музыкального произведения в соответствии с замыслом композитора» [1].

Исходя их вышесказанного, необходимо изыскивать новые эффективные технологии работы с музыкальным мышлением студентов, в основе которого лежит ассоциативно-образное мышление, поскольку музыкальное искусство представляет собой сложную динамическую материю, основанную именно на художественных образах и ассоциациях, вызываемых звуковыми сочетаниями и передающимися абстрактными формулировками и понятиями музыкального языка.

Для наиболее полного понимания вектора изучения проблемы следует определить понятийный аппарат. Современные исследователи дают следующее определение ассоциативно-образному мышлению: «содержательные грани художественного мышления, образующие интеграцию двух его типов – образного и ассоциативного. Интеграция двух типов мышления осуществляется с учетом специфики сферы профессиональной деятельности» [2].

Также, ассоциативно-образное мышление в контексте музыкально-педагогической науки следующим образом определяет И.Г. Дымова: «генетически обусловленный, универсальный механизм целостного восприятия и отражения объектов познания посредством художественных образов, связанных между собой по принципу ассоциирования (соотнесения, сопоставления, уподобления и пр.) и несущих определенную смысловую нагрузку в художественной системе произведения» [3, с. 10].

По мнению многих ученых, именно развитие ассоциативно-образного мышления является одним из основных требований в процессе подготовки профессионального музыканта, как исполнителя, так и композитора или педагога, поскольку, как отмечает И. Г. Дымова: «позволяет через установление ассоциативных связей расширять образную палитру произведения, обогащать музыкальные представления, полнее раскрывать содержание музыки, активизировать творческое воображение и фантазию студентов» [3].

Музыкальное исполнительство, основанное на преобладании рационального и технического в процессе обучения и подготовки, значительно проигрывает искусству спонтанного эмоционирования, непредсказуемого и непосредственного творческого высказывания, индивидуальной интерпретации и художественно-образного воплощения музыкальных идей. Все это в свою очередь может проявляться в профессиональном музыкальном исполнительстве благодаря развитому музыкальному мышлению и ассоциативно-творческим возможностям музыканта.

Необходимо подчеркнуть, что российская музыкальная педагогика всегда опиралась на идеи развития образного восприятия музыки и ассоциативного способа постижения художественного замысла изучаемых произведений. В этом процессе также первостепенную роль играла личность педагога, который своим примером был призван стимулировать путь творческого развития музыкальных способностей своих учеников в ходе индивидуального общения на уроках и подготовке к концертной деятельности.

Одной из наиболее действенных технологий выдающихся педагогов-музыкантов прошлого можно назвать яркую поэтически развитую речь, наполненную разнообразными метафорическими конструкциями, способными пробудить в ученике ассоциативные аллюзии для наилучшего осмысления поставленных творческих задач или более углубленного понимания сущности музыкального материала того или иного произведения.

Например, одним из наиболее известных педагогов российской фортепианной школы можно назвать Генриха Густавовича Нейгауза. Его работы позволяют говорить о первостепенности развития ассоциативности музыкального мышления в традиции отечественной музыкальной педагогики. Его ученики вспоминают: «Обладая незаурядной эрудицией в области художественных явлений, будучи знатоком поэзии, живописи, архитектуры, Г.Г. Нейгауз пользовался поэтическими образами, аналогиями с другими видами искусства, с явлениями природы и жизни для дополнения и толкования музыки. Элементы теоретического анализа музыки, привлекаемые Нейгаузом в работе, носили особый характер – это был анализ образный, живой. Он будил воображение, настраивал слух. Путь от образа к воплощению выдерживался неукоснительно» [4, с. 24].

Сегодня педагогу в музыкальном искусстве также необходимо помнить о непреходящих связях между различными творческими направлениями человеческой деятельности, о связях живописи и архитектуры, музыки и литературы, театра, кино и так далее. При этом необходимо обнаруживать ассоциации не только линейно, но и в контексте исторических ассоциаций и пересечений. Здесь можно говорить о кинематографичности некоторых музыкальных произведений, где смена средств выразительности, тонального или динамического плана напоминает различные приемы съемки фильмов в разных ракурсах и планах.

Если проводить сравнение приемов художественного и музыкального искусств, можно вспомнить о понятии «перспективы» в живописи, различных по размеру объектов на полотне, изображаемых так в зависимости от их удаленности. При этом существует также музыкальный термин «звуковой перспективы», при котором соблюдается баланс основного голоса, главной темы или мелодии в сочетании с аккомпанементом или иным сопровождением. Также большое количество ассоциаций музыкально-художественного кластера вызывают звукосочетания в музыке и смешения красок в живописи, например в творчестве художников импрессионистов К. Моне, О. Ренуара и др., и в произведениях композиторов импрессионистов К. Дебюсси, А. Скрябина.

Обращаясь к традициям фортепианной школы Г.Г. Нейгауза, необходимо вспомнить профессора Ленинградской консерватории Веру Харитоновну Разумовскую. В ее работе основным правилом было переданное ей ее учителем обязательное использование образных ассоциаций в работе со студентами: «программное толкование музыки необходимо для преодоления расплывчатости в образных представлениях учеников, ибо «мутность», неясность воображаемого чревата вялой, а подчас и неверной трактовкой произведения» [5, с. 30]. Ученики Разумовской в своих воспоминаниях отмечают необыкновенную эрудицию профессора, опору на образность в преподавании и глубокое понимание и чувствование музыки.

В педагогической работе Вера Харитоновна Разумовская использовала ассоциативный подход в работе над звукоизвлечением. Благодаря необычным аналогиям и

сравнениям, уникальным словесным характеристикам ей удавалось максимально точно доносить до ученика собственное внутренне представление о звучании, вызвав для этого точные ощущения и ассоциации. Каждое прикосновение к инструменту профессор наделяла определенными образами, обращаясь не только к поэтическим аналогам, но и бытовым ассоциациям, что во многом ускоряло и активизировало понимание задач студентами. Ученики Разумовской вспоминают: «в этом проявлялось ее духовное богатство, образная ассоциативность мышления, широкий жизненный кругозор» [5, с. 30].

Необходимо отметить, что образность в педагогическом методе Разумовской касалась не только работы над характером произведения, но также способствовала решению технических задач в процессе разучивания материала. Даже при постановке технологических задач она мыслила очень образно. Разумовская просила студентов в процессе общения с фортепиано находить «сердце» клавиши, ее «жемчужину», ее душу, ее «жало». Ассоциативный ряд собственных эмоций и ощущений в ее работе всегда находил отражение в музыкальном аспекте: «дышащие басы», «жемчужные пассажи», «цветущий звук», «мохнатый звук», «ехидный звук», «звуковая лаборатория», «легато чувств» – примеры ассоциативных музыкальных эпитетов Разумовской. По воспоминаниям студентов: «Она не навязывала своих представлений, а незаметно, исподволь направляла мысль ученика, будила его творческое воображение, помогая вдохнуть жизнь в „сухие” ноты. Как и Нейгауз, она протестовала против „иллюстрирования” музыки, против примитивных попыток связывать каждую ноту с многозначной программностью» [5, с. 30].

Интересно отметить, что ассоциативное стимулирование в опоре на житейские образы является достаточно доступным средством. Однако, при использовании узкоспециальных ассоциаций в работе с музыкальным звуком, возникает потребность профессиональной подготовки и эрудиции. Так, например, в вокальном исполнительстве студенту необходимо обладать определенными знаниями в сфере певческого дыхания, вокальной фразировки, интонации, артикуляции и т.д. Здесь может оказать значительную помощь возникновение инструментальных ассоциаций – например, звучание медных духовых или деревянных духовых инструментов, копирование звучания смычковых инструментов, подражание их манере звукоизвлечения.

При работе с инструментальными произведениями данный метод оркестровых ассоциаций также может быть эффективно использован, например, при разучивании сочинений Бетховена для фортепиано. В своей фортепианной музыке композитор часто применяет штрихи и элементы фактуры, характерные для оркестрового звучания: аккордовые последовательности, напоминающие оркестровые фанфары или призывные кварто-квинтовые ходы, имитирующие интонации медных духовых инструментов.

Русская фортепианная школа имеет своей отличительной особенностью опору на личностный и глубоко индивидуальный подход к каждому ученику, стремление к непосредственной работе с данными будущего музыканта, его особенностями развития, личностными приоритетами и этапами профессионального становления. Этим объясняется множественность методов и приемов в работе над одним и тем же музыкальным материалом с разными студентами, отличие целей и задач, соразмерно каждому конкретному педагогическому опыту.

Этим можно объяснить и противоречивость высказываний учеников одного и того же преподавателя, разность их впечатлений и результатов. Интересно отметить, что по воспоминаниям одного из учеников выдающегося профессора Ленинградской консерватории Самария Ильича Савшинского, «Профессор не прибегал в ходе педагогической деятельности к поэтическим аналогиям, аллегориям, красочным сравнениям и не был сторонником педагогического метода, при котором во время занятий

используется арсенал художественных ассоциаций. Он почти никогда не произносил общих слов про образное содержание, про „сюжет» произведения”» [6, с. 104].

Однако, другой ученик Савшинского оппонирует: «На самом деле это не так. Еще как пользовался метафорами! И хорошо знал, когда, кому и что сказать…, на что обратить внимание, чтобы его игра стала художественно совершенной» [6, с. 114].

Приведем мнение исследователя и методиста М. Фейгина, выступавшего в защиту ассоциативно-образного метода работы с музыкальным произведением: «Начинающим ученикам-музыкантам, особенно тем, кому музыка говорит еще не так много, пояснения, ассоциации необходимы: они помогают раскрыть малодоступное вначале ученику произведение. В том случае, если ребенок пытается высказать свой образный ряд музыкального произведения, а его ассоциации не адекватны содержанию произведения, такие ассоциации тем не мене драгоценны. Педагогу необходимо лишь развить, углубить, незаметно, по-иному осветить образ, возникший в представлениях ученика, и опираться на него в дальнейшей работе» [7, с. 57].

Еще одним примером успешного применения образных ассоциаций и музыкального мышления в музыкальной педагогике является опыт индивидуальной работы профессора Московской консерватории Льва Николаевича Оборина. В ходе разучивания со студентами учебной программы, Оборин опирался на сильные и слабые стороны каждого ученика, находя уникальные методы педагогического воздействия, такие как понимание художественного замысла и стилистических особенностей через осознание формообразования, гармонического плана, фактуры, инструментовки. Характерные черты почерка композитора в фортепианной музыке помогали раскрыть сравнения с его оперными, симфоническими и камерными сочинениями [8].

Таким образом, приведенные примеры подчеркивают общую черту, характерную для многих представителей русской фортепианной школы, а именно использование в разной степени интенсивности выражения личный пример применения художественно-образных аналогий и ассоциаций, в некоторых случаях лаконично и рационально (С. И. Савшинский), индивидуально и в рамках музыкального искусства (Л. Н. Оборин), доступно-житейским языком (В. Х. Разумовская), восторженно и эмоционально (Г. Г. Нейгауз). Основной задачей данного подхода всегда было стремление увлечь и заинтересовать ученика, развить и укрепить любовь к музыкальному искусству и творческому процессу, объединив профессиональное мышление с индивидуально-творческим, благодаря образно-ассоциативному воздействию.

Современное музыкальное образование и педагогика в опоре на опыт предыдущих поколений нацелены на подготовку компетентных специалистов с высоким уровнем развития художественно-образного мышления. Однако, для полноценного осуществления задач в этой области на сегодняшний день нет достаточного количества исследований и методических рекомендаций. Для эффективного воплощения идей по развитию музыкального ассоциативно-образного мышления у современных музыкантов-исполнителей и педагогов необходимо более подробно и глубоко изучать методы корифеев музыкальной педагогики прошлого, создавая, в опоре на их опыт, новейшие современные подходы и инструменты воспитания нового поколения студентов в области музыкального искусства.

Безусловно, в этом процессе исключительно важную роль играет влияние педагога на развитие ассоциативно-образного мышления в ходе именно индивидуального обучения, его личный пример и влияние. Однако, несомненно важным также представляется самостоятельная работа студентов над развитием креативного мышления, использование результатов преемственности предыдущих поколений музыкантов, изучение литературы,

самостоятельный практикум по поиску интересных и самобытных ассоциаций в работе с музыкальным материалом.

Индивидуальный подход со стороны внимательного и профессионального педагога в союзе с желанием пробуждения собственного воображения и стремления к постижению эмоционально-образного мира музыкального искусства со стороны обучаемого на практике могут обеспечить рост и продуктивное обучение в области искусства. Развитие творческих способностей и мышления – это процесс, поддающийся управлению и корректировке с последующим получением высоких результатов, при условии постоянного поиска новых взаимосвязей, возможностей выражения и проявления творческой индивидуальности студентов.

Развитие образно-ассоциативного мышления для будущего музыканта – это умение эффективного использование интонационно-слухового опыта, владение навыками речевого оформления собственных чувственных представлений, а также возможность применения ассоциативно-образных и логически-понятийных конструкций в отношении музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства (уровень специалитета). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fgosvo.ru/530501 (дата обращения: 07.09.2017).
2. Цыннова В.В. Ассоциативно-образное мышление как творческий компонент профессиональной деятельности специалистов художественно-графического профиля / В.В. Цыннова // Грани познания: электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ. – 2012. – № 5 (19). С. 8-11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://grani.vspu.ru›files/publics/1355994207.pdf (дата обращения: 07.09.2017).
3. Дымова И.Г. Развитие ассоциативно-образного мышления студентов музыкальных училищ в процессе музыкальной подготовки: автореф. дис. … канд. пед. наук. – Челябинск, 2003. – 21 с.
4. Кременштейн Б. Уроки Нейгауза / Б. Кременштейн // Генрих Нейгауз и его ученики. Пианисты-гнесинцы рассказывают. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – С. 8-34.
5. Уроки Разумовской. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. – 144 с.
6. Савшинский С.И. – музыкант, педагог, ученый / С.И. Савшинский // Сборник статей, материалов и воспоминаний. – СПб., 2007. – 191 с.
7. Фейгин М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Э. Фейгин. – М.: Музыка, 1975. – 112 с
8. Л.Н. Оборин – педагог: сборник статей. – М.: Музыка, 1989. – 190 с.
9. Байбикова Г.В. Основы музыкально-педагогического общения: учебно-методическое пособие / Г.В. Байбикова. – Белгород: Издательство БГИИК, 2014. – 104 с.

REFERENCES

1. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart vysshego obrazovanija po special'nosti 53.05.01 Iskusstvo koncertnogo ispolnitel'stva (uroven' specialiteta). [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: http://fgosvo.ru/530501 (data obrashhenija: 07.09.2017).
2. Cynnova V.V. Associativno-obraznoe myshlenie kak tvorcheskij komponent professional'noj dejatel'nosti specialistov hudozhestvenno-graficheskogo profilja / V.V.

Cynnova // Grani poznanija: jelektronnyj nauchno-obrazovatel'nyj zhurnal VGSPU. – 2012. – № 5 (19). Pp. 8-11. [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: http://grani.vspu.ru›files/publics/1355994207.pdf (data obrashhenija: 07.09.2017).
3. Dymova I.G. Razvitie associativno-obraznogo myshlenija studentov muzykal'nyh uchilishh v processe muzykal'noj podgotovki: avtoref. dis. … kand. ped. nauk. – Cheljabinsk, 2003. – 21 p.
4. Kremenshtejn B. Uroki Nejgauza / B. Kremenshtejn // Genrih Nejgauz i ego ucheniki. Pianisty-gnesincy rasskazyvajut. – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2009. – Pp. 8-34.
5. Uroki Razumovskoj. – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2007. – 144 p.
6. Savshinskij S.I. – muzykant, pedagog, uchenyj / S.I. Savshinskij // Sbornik statej, materialov i vospominanij. – SPb., 2007. – 191 p.
7. Fejgin M.Je. Individual'nost' uchenika i iskusstvo pedagoga / M.Je. Fejgin. – M.: Muzyka, 1975. – 112 p.
8. L.N. Oborin – pedagog: sbornik statej. – M.: Muzyka, 1989. – 190 p.
9. Bajbikova G.V. Osnovy muzykal'no-pedagogicheskogo obshhenija: uchebno-metodicheskoe posobie / G.V. Bajbikova. – Belgorod: Izdatel'stvo BGIIK, 2014. – 104 p.

Ван Ятин
аспирант Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Wang Yating
Postgraduate student,
Institute of Music, Theater and Choreography
of the Herzen State Pedagogical University

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО РЕСУРСА «МИКРОКОСМОСА» Б. БАРТОКА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ

Аннотация. В статье кратко представлены методологические основания исследования образовательного ресурса «Микрокосмоса» Б. Бартока в фортепианном классе музыкальных школ современного Китая. Это, в частности, принцип междисциплинарного анализа на стыке музыкальной педагогики, этномузыкологии, компаративного музыковедения и исполнительского искусства. Существует объективный тренд на глобализацию культурных процессов и интенсификацию международных образовательных связей. Китайская фортепианная школа, сформировавшаяся под влиянием европейской и русской исполнительских традиций, стремится к выработке собственной педагогической стратегии, учитывающей национальную специфику восприятия музыкального материала. В этом контексте обращение к наследию Белы Бартока, чья образовательная позиция основана на синтезе фольклорных традиций и современных композиторских техник, представляется перспективным направлением и существенно расширяет когнитивные и перцептивные возможности китайских учащихся. Существенная проблема также заключается в необходимости преодоления культурно-стилистических и технологических барьеров, возникающих при освоении произведений Бартока. Осмысление этих трудностей и разработка педагогических средств их преодоления представляет собой актуальную исследовательскую задачу, связанную с адаптации концепции, заложенной в «Микрокосмосе», к условиям современной китайской системы музыкального образования. Эффективность использования данного репертуарного сегмента обеспечивается реализацией методической системы, основанной на принципах постепенности, доступности, комплексности, стилистической направленности и межкультурной интеграции.

Ключевые слова: музыкальное образование КНР, Бела Барток, Микрокосмос, фортепианный класс, методология исследования.

METHODOLOGICAL BASES OF THE STUDY OF THE EDUCATIONAL RESOURCE "MICROCOSM" BY B. BARTOK IN THE PIANO CLASS OF MUSIC SCHOOLS OF MODERN CHINA

Abstract. The article briefly presents the methodological foundations of the study of the educational resource of B. Bartok's "Microcosm" in the piano class of music schools in modern China. This is, in particular, the principle of interdisciplinary analysis at the junction of music pedagogy, ethnomusicology, comparative musicology and performing arts. There is an objective

trend towards the globalization of cultural processes and the intensification of international educational ties. The Chinese piano school, formed under the influence of European and Russian performing traditions, strives to develop its own pedagogical strategy that takes into account the national specifics of the perception of musical material. In this context, an appeal to the legacy of Bela Bartok, whose educational position is based on the synthesis of folklore traditions and modern compositional techniques, seems to be a promising direction and significantly expands the cognitive and perceptual capabilities of Chinese students. A significant problem also lies in the need to overcome the cultural, stylistic and technological barriers that arise when mastering Bartok's works. Understanding these difficulties and developing pedagogical means to overcome them is a pressing research task related to adapting the concept laid down in "Microcosmos" to the conditions of the modern Chinese system of music education. The effectiveness of using this repertoire is ensured by the implementation of a methodological system based on the principles of gradualism, accessibility, complexity, stylistic orientation and intercultural integration.

Keywords: music education in China, Bela Bartok, Microcosmos, piano class, research methodology.

Фортепианное искусство занимает особое место в системе музыкального образования Китайской Народной Республики, представляя собой уникальный синтез восточных традиций и западных педагогических подходов. В контексте современных образовательных парадигм, направленных на формирование всесторонне развитой творческой личности, особую актуальность приобретает обращение к учебно-методическим материалам, способствующим не только техническому совершенствованию учащихся-пианистов, но и расширению их художественно-эстетического кругозора [1]. Среди значительного корпуса педагогического репертуара особое место занимает фортепианный сборник «Микрокосмос» выдающегося венгерского композитора XX века Белы Бартока – произведение, представляющее собой интеграцию дидактических, художественных и культурологических аспектов.

Изучение методического потенциала «Микрокосмоса» в контексте китайской системы музыкального образования представляет собой междисциплинарное исследование, находящееся на стыке музыкальной педагогики, этномузыкологии, компаративного музыковедения и исполнительского искусства. Данное исследование направлено на выявление образовательного ресурса фортепианного цикла Белы Бартока с учетом национально-культурных особенностей восприятия музыкального материала китайскими учащимися-пианистами, а также на разработку методических рекомендаций по его эффективному применению в педагогической практике музыкальных школ КНР и просветительской деятельности [2].

Актуальность исследования обусловлена рядом объективных факторов, имеющих как теоретическое, так и практическое значение для современной музыкальной педагогики в целом и фортепианного образования в Китае в частности. Во-первых, в условиях глобализации культурных процессов и интенсификации международных образовательных связей требуется теоретическое осмысление методологических подходов к обучению игре на фортепиано в межкультурном контексте. На современном этапе развития фортепианного образования в Китае наблюдается тенденция к расширению педагогического репертуара за счет включения в него произведений, выходящих за рамки традиционного круга исполняемых сочинений. Как отмечает исследователь Ван Сяшань [3], китайская фортепианная школа, сформировавшаяся под влиянием европейской и русской исполнительских традиций, стремится к выработке собственной педагогической стратегии, учитывающей национальную специфику восприятия музыкального материала. В этом контексте обращение к наследию Белы Бартока, чья музыкально-педагогическая концепция

основана на синтезе фольклорных традиций и современных композиторских техник, представляется высокоперспективным направлением.

Во-вторых, сборник «Микрокосмос» представляет собой уникальный образовательный ресурс, потенциал которого в музыкальных школах Китая еще не получил должного теоретического осмысления и методического обоснования. Созданный как прогрессивная система обучения, охватывающая различные уровни сложности (от элементарного до концертного), «Микрокосмос» содержит целостную педагогическую концепцию, направленную на гармоничное развитие технических и художественных навыков пианиста. Значимым аспектом данной концепции является ориентация на освоение современного музыкального языка через последовательное знакомство с элементами неофольклоризма, ритмическими и ладогармоническими новациями XX века, что существенно расширяет когнитивные и перцептивные возможности учащихся.

В-третьих, востребованность изучения данной проблемы определяется необходимостью разработки научно обоснованных подходов к интерпретации произведений Бартока китайскими учащимися-пианистами с учетом культурных различий в восприятии музыкального материала. Как указывают в своих работах Ван Ц. [4], Ху Я. [5], восприятие и исполнительская интерпретация музыкальных произведений европейской традиции китайскими учащимися имеет ряд особенностей, обусловленных спецификой национального музыкального мышления. Особую сложность представляет освоение музыки неофольклорного направления, предполагающее понимание иной ладовой системы, ритмической организации и образного строя. Преодоление данных трудностей требует разработки специальных методических подходов, учитывающих как национально-культурную специфику восприятия, так и индивидуально-психологические особенности учащихся.

В-четвертых, актуальность исследования связана с потребностью музыкально-педагогической практики в экспериментальной проверке эффективности новых методик обучения игре на фортепиано. Проведение педагогического эксперимента, направленного на выявление образовательного потенциала «Микрокосмоса» в условиях китайских музыкальных школ, позволяет не только обосновать целесообразность включения произведений Бартока в учебный репертуар, но и разработать конкретные методические рекомендации для преподавателей, работающих с китайскими учащимися-пианистами.

В целом, методическое значение фортепианного сборника крупнейшего венгерского композитора XX века определяется современными тенденциями в развитии фортепианного образования в КНР, характеризующимися стремлением к интеграции различных педагогических подходов и поиском инновационных методов обучения. Как свидетельствуют результаты исследований Ли Ц. [6], Сунь Ю. [7], Кэ В. [8], в современной китайской фортепианной педагогике наблюдается растущий интерес к применению комплексных методик, направленных на формирование исполнительского мастерства через развитие музыкального мышления и художественно-образного восприятия. В этом контексте обращение к наследию Бартока, в котором дидактические задачи неразрывно связаны с решением художественных проблем, представляется весьма перспективным.

Вместе с тем, практика фортепианных классов китайских музыкальных школ свидетельствует о значительных противоречиях, существующих в современной теории и практике фортепианного образования в Китае, охватывающих несколько взаимосвязанных аспектов.

Прежде всего, следует отметить противоречие между богатым образовательным потенциалом сборника «Микрокосмос» Б. Бартока и недостаточной разработанностью методических подходов к его использованию в учебном процессе музыкальных школ КНР. Несмотря на признание педагогической ценности данного фортепианного цикла в мировой

музыкальной практике, его применение в китайском фортепианном образовании остается ограниченным, что связано как с объективными трудностями освоения стилистики неофольклоризма, так и с отсутствием систематизированных методических рекомендаций, адаптированных к национальным особенностям восприятия музыкального материала.

Существенная проблема заключается в необходимости преодоления культурно-стилистических и технологических барьеров, возникающих при освоении произведений Бартока китайскими учащимися-пианистами. Как отмечают А. П. Наветная [9] и А. Г. Солодовникова [10], музыкальный язык Бартока отличается сложной ладогармонической организацией, нестандартными ритмическими структурами и специфическим национальным колоритом, что создает определенные трудности для интерпретации его произведений исполнителями, воспитанными в иной музыкальной традиции. Осмысление этих трудностей и разработка педагогических стратегий их преодоления представляет собой актуальную исследовательскую задачу.

Проблемным полем исследования является также вопрос о соотношении технического и художественного аспектов в процессе освоения произведений Бартока. Как подчеркивают в своих работах Чжан Цзюнь [11], Янь И Лю [12], Лю Г. [13], в современной китайской фортепианной педагогике наблюдается тенденция к преимущественному развитию технической виртуозности учащихся, зачастую в ущерб формированию художественно-образного мышления. В контексте данной проблемы особую значимость приобретает исследование интерпретационно-художественного аспекта освоения «Микрокосмоса», направленное на выявление эффективных методов формирования стилистически грамотной и эмоционально выразительной интерпретации произведений Бартока.

Дидактическую проблему представляет также необходимость экспериментального подтверждения эффективности использования «Микрокосмоса» в учебном процессе музыкальных школ КНР. Традиционные подходы к оценке результатов обучения, ориентированные преимущественно на технические параметры исполнения, не всегда позволяют адекватно оценить прогресс учащихся в освоении стилистически сложных произведений XX века. В связи с этим возникает потребность в разработке комплексной системы диагностических критериев, учитывающих как технический, так и художественно-интерпретационный аспекты исполнительского развития.

Особого внимания заслуживает проблема адаптации педагогической концепции Бартока, заложенной в «Микрокосмосе», к условиям современной китайской системы музыкального образования. Как отмечают исследователи (Й. Уйфалуши [14], Э.А. Луганская и Е.А. Зайцева [15]), «Микрокосмос» представляет собой не просто сборник инструктивных пьес, но целостную педагогическую систему, основанную на определенной философско-эстетической концепции. Интеграция данной системы в китайскую образовательную традицию требует глубокого теоретического осмысления и практической апробации.

Наконец, проблемным аспектом является вопрос о месте и функции произведений Бартока в контексте формирования разностороннего учебного репертуара китайских учащихся-пианистов. В современной фортепианной педагогике КНР наблюдается стремление к созданию сбалансированного репертуара, включающего как произведения китайских авторов, так и образцы европейской музыкальной классики и современных стилей и жанров. Определение оптимального соотношения различных диверсифицированных направлений в учебном репертуаре, а также выявление наиболее эффективных способов интеграции произведений Бартока в общую систему фортепианного обучения представляют собой актуальные задачи методического характера.

Таким образом, методология исследования охватывает широкий спектр теоретических и практических вопросов, связанных с использованием образовательного ресурса «Микрокосмоса» Б. Бартока в фортепианном классе музыкальных школ КНР, и требует междисциплинарного подхода, сочетающего методы музыкально-педагогического, музыковедческого и культурологического анализа.

Использование фортепианного сборника «Микрокосмос» Белы Бартока в процессе обучения китайских учащихся-пианистов будет способствовать повышению эффективности их музыкально-исполнительского развития при соблюдении следующих педагогических условий:

1) системное включение произведений из сборника «Микрокосмос» в учебный репертуар учащихся-пианистов музыкальных школ КНР с учетом постепенного усложнения их технического и художественного содержания;

2) разработка и применение специальных методических подходов к освоению неофольклорной стилистики Бартока, адаптированных к национально-культурным особенностям музыкального восприятия китайских учащихся;

3) формирование интерпретационно-художественных навыков учащихся через постижение специфики ладогармонической организации, ритмических структур и фактурных решений в произведениях Бартока;

4) реализация комплексного подхода к обучению, сочетающего развитие технических навыков с формированием стилистически грамотной и эмоционально насыщенной интерпретации произведений фортепианного цикла «Микрокосмос» в межкультурном контексте.

Эффективность использования данного сборника в фортепианном классе музыкальных школ КНР обеспечивается реализацией методической системы, основанной на принципах постепенности, доступности, комплексности, стилистической направленности и межкультурной интеграции. Ключевым элементом данной системы является поэтапное освоение стилистических особенностей музыкального языка Бартока через последовательное знакомство с различными типами фактуры, ладовыми моделями и ритмическими структурами, представленными в сборнике.

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе. Учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2022. - 64 с.
3. Ван Сяшань. Учебные пособия для обучения игре на фортепиано в Китайской Народной Республике: аналитический обзор / Ван Сяшань, В. В. Гетьман // Педагогика и психология образования, 2021. № 4. С. 18-27.
4. Ван Ц. Подходы к реализации лингвистических особенностей этнической музыки в обучении игре на фортепиано / Ц. Ван // Власть истории и история власти, 2024. Т. 10. № 2 (52). С. 45-51.
5. Ху Я. Педагогический анализ процесса становления искусства игры на фортепиано в Китае / Я. Ху // Вестник Майкопского государственного технологического университета, 2021. Т. 13. № 4. С. 113-119.
6. Ли Ц. Концептуальные черты фортепианного мышления Белы Бартока на примере «демонического» скерцо Allegro barbaro / Ц. Ли, Е. О. Назарова // Вестник

Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2022. № 59. С. 97-102.
7. Сунь Ю. Практическое применение теории музыки в обучении игре на фортепиано / Ю. Сунь // Научный аспект, 2023. Т. 15. № 11. С. 1797-1801.
8. Кэ В. Развитие авторских методик обучения игре на фортепиано: пианистические школы Европы XIX века / В. Кэ //Адукацыя і выхаванне, 2024. № 10 (394). С. 72-78.
9. Наветная А. П. Стиль модерн и творчество Белы Бартока /А.П. Наветная // Искусство и образование, 2020. № 4 (120). С. 18–26.
10. Солодовникова А. Г. Тотальная симметрия как главный инструмент формотворчества Белы Бартока на примере балета «Деревянный принц» / А. Г. Солодовникова // Художественная культура, 2022. № 4(43). С. 166-197.
11. Чжан Цзюнь. Реформирование модели преподавания игры на фортепиано в музыкальных учебных заведениях / Цзюнь Чжан // Развитие педагогической науки, 2020. № 2(4). С. 32-33.
12. Янь И Лю. Исследование применения мультимедийного обучения в фортепианном образовании /Лю Янь И. // Образовательные исследования, 2020. № 3 (6). С. 45-48.
13. Лю Г. Комбинированные стратегии обучения игре на фортепиано: интеграция техники и эмоционального выражения / Г. Лю // Вестник педагогических наук, 2024. № 8. С. 171-175.
14. Уйфалуши Й. Бела Барток: Жизнь и творчество / Й. Уйфалуши: пер. с венг. М. Погань-Берталан и Л. Шаргина. – Будапешт: Корвина, 1971. 391 с.
15. Луганская Э.А. Бела Барток. Наследие фольклориста/Э.А. Луганская, Е. А. Зайцева // Южно-Российский музыкальный альманах, 2009. № 2 (35). С. 62-66.
16. Со, Ц. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? / Ц. Со, М. Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109. – EDN CQUQJQ.
17. Корноухов, М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Корноухов Михаил Дмитриевич. – Москва, 2011. – 48 с. – EDN ZOKDEN.
18. Ян, Ц. Музыкально-эстетическое воспитание как педагогическая проблема / Ц. Ян, Л. И. Уколова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 4. – С. 99-108. – EDN BRENLW.

REFERENCES

1. 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.
2. Shumilova E. N. Educational component of professional training of a musician-teacher at a university. A tutorial / E. N. Shumilova, M.D. Kornoukhov. - St. Petersburg: Asterion, 2022. - 64 p.
3. Wang Xiashan. Textbooks for teaching piano in the People's Republic of China: an analytical review / Wang Xiashan, V. V. Getman // Pedagogy and Psychology of Education, 2021. No. 4. Pp. 18-27.
4. Wang Q. Approaches to the implementation of linguistic features of ethnic music in teaching piano playing / Q. Wang // The Power of History and the History of Power, 2024. Vol. 10. No. 2 (52). Pp. 45-51.

5. Hu Ya. Pedagogical analysis of the process of formation of the art of playing the piano in China / Ya. Hu // Bulletin of the Maikop State Technological University, 2021. Vol. 13. No. 4. Pp. 113-119.
6. Li Q. Conceptual features of Bela Bartok's piano thinking on the example of the "demonic" scherzo Allegro barbaro / Q. Li, EO Nazarova // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts, 2022. No. 59. Pp. 97-102.
7. Sun Yu. Practical application of music theory in teaching piano playing / Yu. Sun // Scientific aspect, 2023. Vol. 15. No. 11. Pp. 1797-1801.
8. Ke V. Development of original methods of teaching piano playing: pianistic schools of Europe in the 19th century / V. Ke // Education and training, 2024. No. 10 (394). Pp. 72-78.
9. Navetnaya A. P. Art Nouveau style and the work of Bela Bartok / A. P. Navetnaya // Art and education, 2020. No. 4 (120). Pp. 18–26.
10. Solodovnikova A. G. Total Symmetry as the Main Instrument of Bela Bartok's Form-Creating Art on the Example of the Ballet "The Wooden Prince" / A. G. Solodovnikova // Artistic Culture, 2022. No. 4 (43). Pp. 166-197.
11. Zhang Jun. Reforming the Model of Teaching Piano Playing in Music Educational Institutions / Jun Zhang // Development of Pedagogical Science, 2020. No. 2 (4). Pp. 32-33.
12. Yan Yi Liu. Research on the Application of Multimedia Learning in Piano Education / Liu Yan Yi // Educational Research, 2020. No. 3 (6). Pp. 45-48.
13. Liu G. Combined Strategies for Teaching Piano Playing: Integration of Technique and Emotional Expression / Liu G. // Bulletin of Pedagogical Sciences, 2024. No. 8. Pp. 171-175.
14. Ujfalusi J. Bela Bartok: Life and Work / J. Ujfalusi: trans. from Hungarian. M. Pogan-Bertalan and L. Shargina. - Budapest: Corvina, 1971. 391 p.
15. Luganskaya E.A. Bela Bartok. The Heritage of a Folklorist / E.A. Luganskaya, E.A. Zaitseva // South-Russian Musical Almanac, 2009. No. 2 (35). Pp. 62-66.
16. So, C. Pianist i dirizher Mihail Vasil'evich Pletnev: «perevorot tradicij» ili ih sohranenie? / C. So, M. L. Zajceva // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
17. Kornouhov, M. D. Fenomen ispolnitel'skoj interpretacii v muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii: metodologicheskij aspekt : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora pedagogicheskih nauk / Kornouhov Mihail Dmitrievich. – Moskva, 2011. – 48 p.
18. Jan, C. Muzykal'no-jesteticheskoe vospitanie kak pedagogicheskaja problema / C. Jan, L. I. Ukolova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 4. – Pp. 99-108.

Чэн Цзяинь
стажер кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования
им. Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Chen Jiayin
intern at the Department of Methodology and Technology of Music Education Pedagogy
them. E.B. Abdullina
Moscow Pedagogical State University

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОСВОЕНИЮ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ИНОСТРАННЫМИ СТУДЕНТАМИ

Аннотация. В статье рассматриваются основы культурологического подхода к освоению иностранными студентами русской фортепианной музыки в целом и фортепианных циклов, как наиболее сложной жанровой формы, в частности. Рассматривая последовательно формирование циклов для фортепиано в России, автор акцентирует внимание на том, что в контексте культурологического подхода особенно важным видится доведение до понимания иностранных студентов их историко-теоретических и культурологических основ. Понимание генезиса русских фортепианных жанров является базисом для постижения их национальной специфики.

Ключевые слова: русская, фортепианная, музыка, цикл, композитор, жанр, иностранные, студенты, освоение

A CULTURAL APPROACH TO MASTERING PIANO CYCLES IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS BY FOREIGN STUDENTS

Abstract. The article examines the basics of the cultural approach to mastering Russian piano music in general and piano cycles, as the most complex genre form, by foreign students. Considering the formation of piano cycles in Russia, the author emphasizes that in the context of the cultural approach, it is especially important to bring to the understanding of foreign students their historical, theoretical and cultural foundations. Understanding the genesis of Russian piano genres is the basis for comprehending their national specificity.

Keywords: Russian, piano, music, cycle, composer, genre, foreign, students, mastering

Изучение русской фортепианной музыки иностранными студентами в курсах исторических, педагогических, исполнительских дисциплин предполагает освоение разных сторон русского фортепианного искусства, что обеспечивает постепенное вхождение их в сферу сложного и многогранного феномена русской культуры.

Для иностранных студентов понимание культуры другого народа требует весьма значительных временных и эмоциональных затрат: им необходимо ощутить и прочувствовать русскую культуру и усвоить её понимание в процессе изучения русской фортепианной музыки.

С этой точки зрения весьма перспективным представляется обучение, основанное на совмещении принципов музыковедения, музыкальной педагогики и культурологии, лежащее в основе культурологического подхода. Данный подход впервые ввела в своих исследованиях российский музыковед и педагог, профессор Л.А. Рапацкая применительно к изучению русской музыки [7].

Освоение русской фортепианной музыки иностранными студентами на основе культурологического подхода может не только способствовать наиболее эффективному постижению целого направления русской музыкальной культуры, но по сути стимулировать процесс их профессионального и личностного совершенствования через познание инокультурных пластов и их духовных, эстетических и художественных ориентиров.

В контексте культурологического подхода особенно важным видится доведение до понимания студентов в любом курсе, где осваивается русская фортепианная музыка, ее историко-теоретических и культурологических основ. Это понимание является базисом для осознания иностранными студентами глубинных смыслов музыкального произведения, связанных с особенностями национального мышления.

Среди фортепианных жанров, сформировавшихся в России на протяжение полутора веков – с конца XVIII столетия до Октябрьской революции 1917 года, – выделяется два крупных направления – миниатюра и циклические формы. Возникнув на основе адаптации на русской почве западноевропейской классической музыкальной традиции, они пополнили сокровищницу русского музыкального искусства.

Наиболее сложны для освоения иностранными студентами жанры циклические формы – именно поэтому рассмотрение их развития с культурологических позиций, которое может помочь иностранным студентам в изучении этих жанров, стало предметом настоящей статьи. Рассмотрим последовательно циклические жанры, сложившиеся в русской фортепианной музыке.

Появление жанра ***сонаты*** в России впервые упоминается исследователями в связи с творчеством Д.С. Бортнянского. Его клавирные сонаты относятся к 80-м годам XVIII столетия. Но, говоря о соотношении в сонатном жанре национальных и европейских стилевых черт, А.Д. Алексеев обращает внимание на то, что «в сонатах Бортнянского национальные черты не проявились так определённо и непосредственно, как в вариациях современных ему русских композиторов» [1, с. 275]. Одной ранних попыток претворения в сонатном цикле национальных черт представляют собой сонаты Л.С. Гурилева, который использовал материал русских народных песен в создание сонаты. Однако, эта линия не получила значительного развития [3, с. 49]. В развитие жанра сонаты как одного из жанров русской фортепианной музыки внесли иностранные композиторы, работавшие в России (И. Прач, И. Гесслер, И.И. Геништа и др.), а также русские композиторы, среди которых А.Г. Рубинштейн, М.А. Балакирев, П.И. Чайковский. Характерно, что этот жанр был обойден вниманием молодых членов Могучей кучки: Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков не сочинили ни одной сонаты.

Подлинный расцвет жанра сонаты в русской музыке происходит на рубеже XIX и XX веков. Многолетние связи с западноевропейской музыкальной культурой, развитие российской системы музыкального образования, высокие достижения в области фортепианной педагогики, активизация концертной жизни, — все это способствовало небывалому подъему фортепианной сонаты, как наиболее сложного с точки зрения исполнения сольного жанра, и его выдвижению на передовые позиции музыкального творчества [6, с. 4-6]. Важное место этот жанр занимает в творчестве таких композиторов, как Н.К. Метнер (четырнадцать сонат), А.Н. Скрябин (десять сонат), С.В. Рахманинов (две сонаты), А. Глазунов (две сонаты), С.С. Прокофьев (четыре юношеские сонаты). Каждый из композиторов трактовал этот жанр по-своему, в русле характерных для его творчества идейно-стилевых особенностей, а также под влиянием многообразны эстетических направлений Серебряного века, таких как поздний романтизм, неоклассицизм, символизм, модернизм, импрессионизм. В результате сонатный жанр в русской музыке рубежа веков представлен в многообразие трактовок его формы и содержания.

Так, в русской музыке возник феномен программной сонаты (под влиянием

романтической программной сонаты Ф. Листа). При этом программа носит обобщённый характер, указывая на литературный (Первая соната «Фауст» С.В. Рахманинова), лирический («Соната-воспоминание», «Романтическая соната», «Трагическая соната» Н.К. Метнера), жанровый («Соната-сказка», «Соната-баллада» Н. Метнера) или религиозно-мистический (сонаты А.Н. Скрябина № 7 «Белая месса», № 9 «Черная месса») подтекст сочинения. Объединяющим сонатное творчество русских композиторов началом являются лирико-философская трактовка жанра. По мнению Ю.В. Москалец, русская соната рубежа XIX–XX веков «наиболее полно воплотила основные тенденции этого времени: стремление к философскому осмыслению действительности, обострившийся психологизм» [там же, с. 26].

Концерт для фортепиано с оркестром – один из ведущих жанров русской музыки, представляющий собой вершину развития её фортепианной жанровой сферы. Именно на примере истории русского фортепианного концерта можно проследить путь интеграции европейского и русского фортепианного стиля, аккумуляции в нём национальных черт творчества и возвышения жанра до уровня истинно высокой классики мирового значения.

История русского фортепианного концерта уходит корнями в XVIII век. Самыми ранними произведениями в этом жанре считаются клавесинные концерты Д. Бортнянского (до нашего времени дошел Концерт Ре-мажор для клавесина с оркестром, написанный для императрицы Марии Федоровны). Кроме того, в ранний период к жанру клавирного концерта обращались композиторы Д.Н. Кашин, А.Д. Жилин, И.Г. Черлицкий, Дж. Фильд, А.И. Виллуан. Последний оставил заметный след в истории становления жанра в России: его концерт *c-moll* ор.4 вошел в репертуар пианистов XIX века и подготовил появление концертов А.Г. Рубинштейна [2, с. 73]. Значительный вклад в развитие на русской почве жанра фортепианного концерта лирико-романтической направленности принадлежит Дж. Фильду (семь фортепианных концертов).

На протяжении второй половины XIX в. до первых десятилетий XX века концерт постепенно выдвигается на уровень вершинного жанра композиторского высказывания в фортепианной музыке. К его созданию обращались А.Г. Рубинштейн, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, С.И. Танеев, Н.К. Метнер. Фортепианные концерты П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева являются кульминацией развития этого жанра не только в русской, но и в европейской музыке.

Большинство композиторов, обращавшихся к жанру концерта, были блестящими пианистами, воспитанными на лучших образцах европейской фортепианной литературы, впитавшими традиции европейского пианизма. Неудивительно, что они были и первыми исполнителями своих собственных концертов. По мнению Е. Долинской, «в русской культуре уже само положение фортепианного концерта …обозначилось как очевидная вершина-источник, обусловленная небывалым “всплеском” в творчестве и исполнительстве выдающихся композиторов-пианистов» [5, с. 7-8].

Отвечая на вопрос, как складывался и в чём выражался национальный аспект жанра, почему фортепианный концерт воспринимается мировым музыкальным сообществом как «русский по духу культурный продукт» [4], Е. Долинская приходит к выводу, что в содержании и трактовке фортепианного концерта закрепились «черты русской художественной ментальности», проявленной в неразрывной связи «русского инструментализма с народной песенной стихией» [5, с. 39-40]. В числе отличительных черт русского концертного стиля исследователь называет: введение в сольную партию больших лирических монологов, импровизационного начала, сочинение партии фортепиано «крупным штрихом», симфонизацию концертной формы, привнесение черт программности и звуковой символики, использование фольклорного материала в качестве основы тематизма, особая певучесть мелодики и голосоведения, колористичность гармонии,

включение элементов ориентализма и др. [там же, с. 48-51].

Таким образом, европейский по происхождению музыкальный жанр оказался «увенчанным специфически русской генеральной кульминацией» [4]. Многие исследователи сходятся во мнении, что в эволюции жанра русского концерта рубеж XIX–XX веков стал «взрывным, чрезвычайным по художественной результативности» этапом, в отличие от Западной Европы, где композиторский интерес к концертному жанру заметно ослабевает. Обращая на это внимание, Б.Г. Гнилов пишет: «Европейское музыкальное композиторское сообщество, в изумлении притихнув, почтительно пропускает на первый план "припозднившихся" русских гениев» [там же].

Циклические жанры в русской фортепианной музыке представлены программными и непрограммными сочинениями, в которых воплотились принципы романтической ***сюиты*** и ***цикла миниатюр*** (в духе сюит Р. Шумана, циклов программных миниатюр Ф. Листа). Опираясь на идею чередования программных пьес в одном цикле, реализованную в «Карнавале» Р. Шумана, русские композиторы по-своему претворяли логику сюитного развития. Ярчайшими примерами циклов с элементами логики сюитного скрепления частей (чередование разнохара́ктерных жанровых пьес) являются «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, «Времена года» и «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Маленькая сюита» А.П. Бородина, Первая сюита для двух фортепиано, ор. 5 С.В. Рахманинова. Примерами сюитного цикла, строящегося как чередование разножанровых пьес, могут служить Вторая фортепианная сюита С.В. Рахманинова, 10 пьес для фортепиано, ор. 12 С.С. Прокофьева и др.

Другая тенденция связана с претворением принципа объединения в цикл непрограммных одинаковых по жанру миниатюр, по примеру цикла прелюдий Ф. Шопена. При этом, фортепианная миниатюра может трактоваться и исполняться как самостоятельное произведение, так и как часть целого. Выдающимися образцами такого рода циклизации являются «Бирюльки» и «Арабески» А.К. Лядова, «Арабески» А.С. Аренского, опусы прелюдий и поэм А.Н. Скрябина (24 прелюдии, оп. 11; 2 поэмы оп. 32 и др.), опусы прелюдий и этюдов-картин С.В. Рахманинова, «Мимолетности» С.С. Прокофьева. К началу XXI века, в связи со стремительным повышением технического уровня мирового пианистического искусства, формируется устойчивая тенденция исполнять такие циклы-опусы целиком.

Появление в русской музыке XIX века малого ***полифонического цикла*** (***прелюдия и фуга***) связано с обращением русских композиторов к опыту европейских мастеров эпохи барокко, в первую очередь к творчеству И.С. Баха. Однако, на раннем этапе становления русской клавирной/фортепианной музыки интерес русских композиторов вызывал не сам полифонический цикл как целостное произведение, а общий принцип соединения в одном циклическом произведении свободных и строгих по форме миниатюр или отдельные части цикла, преимущественно фуга. К первому типу претворения принципа барочного цикла относится цикл «24 прелюдии и одна фуга» Л.С. Гурилева (1810), в котором соединились, но не были полностью реализованы принципы большого (объединение малых циклов по тональному принципу) и малого барочных циклов.

Одним из первых русских композиторов, обратившихся к фуге как самостоятельному жанру и форме, был М.И. Глинка. Как известно, композитор брал уроки контрапункта у немецкого теоретика и педагога Зигфрида Дена. Под влиянием этих занятий у композитора возникла идея «обвенчать узами законного брака» западную фугу и русскую народную песню. Свою идею он попытался реализовать в четырех фугах для фортепиано (двухголосная C-dur, трехголосные c-moll и a-moll и четырёхголосная D-dur). Тем самым Глинкой было задано основное для последующих русских композиторов направление в освоении фуги. В этом направлении наиболее значительными событиями стали фуги Н.А.

Римского-Корсакова, создавшего Шесть фуг для фортепиано, ор. 17 (1875). Композитор обратился к жанру фуги и фугетты в период изучения русского песенного фольклора. Поэтому «черты русской песенной распевности, а иногда и характерные песенные обороты присутствуют во многих фортепианных фугах композитора...» [Алексеев РФМ от ист, с. 246] (фугетты на темы «Матушка, что во поле пыльно», «Не было ветру», «Как по саду, саду, садику»).

Возрождение собственно полифонического цикла (прелюдии и фуга) произошло в творчестве Н.А. Рубинштейна. Композитор наполняет барочный цикл новым – романтическим – содержанием, значительно усложняет форму и стиль прелюдий и фуг, насыщая их концертно-виртуозным звучанием, импровизационностью, сложным тематизмом, в основе которого часто используется романсовая мелодика (Шесть прелюдий и фуг, оп. 53). Романтическая трактовка малого полифонического цикла по образцу циклов Рубинштейна нашла продолжение в творчестве А. Глазунова и С. Танеева. В полифонических циклах А.К. Глазунова лирико-эпический размах сочетается с романтической экспрессией, а национальные черты тематизма – с предельно хроматизированной поздне-романтической гармонией (Прелюдии и фуги, ор. 62, ор.101). «Кульминационным произведением всей русской фортепиано-полифонической музыки дореволюционного времени...» [Алексеев РФМ, с. 112], по мнению А.Д. Алексеева, является Прелюдия и фуга *gis-moll*, ор.29 С.И. Танеева (1910).

Подводя итог жанровому обзору, следует ещё раз подчеркнуть, что многие европейские по происхождению жанры фортепианной музыки, такие как фортепианный концерт, соната, фантазия, прелюдия, концертный этюд и др., оказались «увенчанными специфически русской генеральной кульминацией», стали «русскими по духу» [4], задав художественно-эстетический и идейно-содержательный эталон для фортепианной музыки композиторских школ разных стран мира.

Понимание генезиса русских фортепианных жанров иностранными студентами является базисом для постижения ее национальной специфики и историко-культурных основ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. Учебник. В 3-х частях. Части 1 и 2. 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Алексеев, А.Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества: предглинкинский период, Глинка и его современники, А. Рубинштейн, Могучая кучка. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 271 с.
3. Алексеев, А.Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX-начала XX века. – М.: Наука,1969. – 391 с.
4. Гнилов, Б.Г. Русская фортепианно-оркестровая музыка как ресурс отечественной национально-культурной безопасности // Наука. Общество. Оборона (noo-journal.ru). 2015. № 1 (4). [Электронный ресурс]. – URL: https://www.noo-journal.ru/2015-1-4/article-0032/ (дата обращения: 08.11.2024)
5. Долинская, Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2006. – 560 с.
6. Москалец, Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: автореферат дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ю.В. Москалец. – М., 2004. – 28 с.
7. Рапацкая, Л.А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития // Ценности и смыслы. 2016. Т. 2, № 6 (46). С. 6–14.

REFERENCES

1. Alekseev, A.D. Istorija fortepiannogo iskusstva. Uchebnik. V 3-h chastjah. Chasti 1 i 2. 2-e izd., dop. – M.: Muzyka, 1988. – 415 p.
2. Alekseev, A.D. Russkaja fortepiannaja muzyka ot istokov do vershin tvorchestva: predglinkinskij period, Glinka i ego sovremenniki, A. Rubinshtejn, Moguchaja kuchka. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1963. – 271 p.
3. Alekseev, A.D. Russkaja fortepiannaja muzyka. Konec XIX-nachala HH veka. – M.: Nauka,1969. – 391 p.
4. Gnilov, B.G. Russkaja fortepianno-orkestrovaja muzyka kak resurs otechestvennoj nacional'no-kul'turnoj bezopasnosti // Nauka. Obshhestvo. Oborona (noo-journal.ru). 2015. № 1 (4). [Jelektronnyj resurs]. – URL: https://www.noo-journal.ru/2015-1-4/article-0032/ (data obrashhenija: 08.11.2024)
5. Dolinskaja, E. Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke XX stoletija: Issledovatel'skie ocherki. – M.: Kompozitor, 2006. – 560 p.
6. Moskalec, Ju.V. Russkaja fortepiannaja sonata rubezha XIX-XX stoletij v atmosfere hudozhestvennyh iskanij jepohi: avtoreferat diss. … kand. iskusstvovedenija: 17.00.02 / Ju.V. Moskalec. – M., 2004. – 28 p.
7. Rapackaja, L.A. Kul'turologicheskij podhod v muzykal'nom obrazovanii: istorija i perspektivy razvitija // Cennosti i smysly. 2016. T. 2, № 6 (46). Pp. 6–14.

Ван Ган
аспирант кафедры методологии и технологий
педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина,
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 9268708820wg@gmail.com
Научный руководитель - доктор педагогических наук,
доктор психологических наук, профессор,
Институт изящных искусств,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
А.В. Торопова

Van Gang
Postgraduate student, Department of Methodology and Technology
of Pedagogy of Music Education named after E.B. Abdullin,
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University
Scientific Supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences,
Doctor of Psychological Sciences, Professor,
Institute of Fine Arts,
Moscow State Pedagogical University
A.V. Toropova

ПУТИ РАЗВИТИЯ САМОРЕГУЛЯЦИИ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТОВ

Аннотация. В статье автор обращается к актуальной проблеме психологической саморегуляции в освоении профессиональной деятельности будущими вокалистами. Среди множества задач (технических, художественных, психологических) вопрос эмоционально-волевой саморегуляции и умения управлять своим творческим состоянием особенно важен для будущего певца. Выступая на сцене, перевоплощаясь в различные образы, передавая в процессе исполнения их характер и внутреннее состояние, вокалисту необходимо уметь управлять своими собственными эмоциями, владеть различными психологическими инструментами для того, чтобы справляться со сценическим волнением, стрессом и другими негативными проявлениями психологического напряжения или скованности. В статье предлагается ряд подходов к формированию психологической устойчивости и развития навыка саморегуляции у вокалиста.

Ключевые слова: саморегуляция, сценическое волнение, стресс, профессиональная деятельность, вокальная подготовка

DEVELOPMENT OF SELF-REGULATION IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF VOCALISTS

Annotation. In the article the author addresses the urgent problem of psychological self-regulation in the mastering of professional activity by future vocalists. Among many tasks (technical, artistic, psychological) the question of emotional-volitional self-regulation and the ability to manage their creative state is especially important for the future singer. Performing on stage, reincarnating in various characters, conveying in the process of performance their character and inner state, the vocalist needs to be able to manage his own emotions, to possess various psychological tools in order to cope with stage excitement, stress and other negative manifestations

of psychological tension or stiffness. The article suggests a number of approaches to the formation of psychological stability and development of self-regulation skill in a vocalist.

Keywords: self-regulation, stage anxiety, stress, professional activity, vocal training

В процессе профессионального становления будущие вокалисты встречаются с множеством трудностей. С одной стороны, перед певцом стоят технические задачи, связанные с постановкой голоса,дыхания, развитием музыкального слуха, памяти, голосового аппарата и др.С другой, вокалист решает различные художественные и психологические задачи, которые во многом зависят от той сферы, в которой будущий профессионал развивается. В отличие от инструменталиста, который играет в симфоническом оркестре, или певца, участвующего в хоровом коллективе,профессиональный вокалист чаще всего ведет сольную деятельность, что требует от него специфической психологической подготовки, особой раскрепощенности на сцене и умения регулировать свое психологическое и эмоциональное состояние.

Единство технического и художественного в деятельности профессионального вокалиста требуетособого комплексного подхода, объединяющего в себе различные стороны его работы: развитие артистических способностей,регуляция психологического и эмоционального состояния, позитивный настрой и положительная атмосфера на занятии с педагогом,умение справляться со стрессом и сценическим волнением и др. В данной статье рассматриваются приемы и способы развития психологической саморегуляции в процессе профессиональной подготовки вокалистов. Данной проблемой активно занимаются следующие исследователи: Б.С. Букенов, Е.Н. Гусарова, Н.Ф. Ефимов, М.А. Олейник, К.Г. Плаксина и многие другие.

Эмоциональное и психологическое состояние певца, его характер и психотип напрямую влияет на его профессиональную деятельность. В связи с этим у студентов необходимо развивать умение контролировать себя, давать возможность для самовыражения, самоактуализации, рефлексии. Определение данного понятия предлагают исследователи Е.С. Кузнецова и С.Н. Морозюк: «это склонность и способность личности отслеживать свои психические акты и состояния» [6, *69*]. Таким образом рефлексия может способствовать раскрытию психологического и творческого потенциала вокалиста.

К.Г. Плаксина выделяет в этом процессе отдельный этап – «рефлексивно-оценочный». По мнению исследователя, он направлен на формирование у студента с помощью педагога собственной готовности к идейной и эмоциональной оценке музыкального произведения [13, *24*]. После этого следует этап практической и коррекционной работы, в которой проявляется готовность будущего профессионала к саморегуляции.

Отдельно Плаксина выделяет интеллектуальную, эмоциональную и поведенческую готовность. Все эти три уровня сфокусированы вокруг внутренней психологической работы вокалиста над собой. Например, в интеллектуальном – это выработка навыков саморефлексии, на эмоциональном – саморегулирования, в том числе устойчивость к стрессу, наконец, на поведенческом – развитие комплекса способностей самовыражения, сконцентрированных на сценических навыках. При успешном «прохождении» всех этих уровней у студента формируется готовность к воплощению музыкальных образов, умение выступать артистично, передавая характер своего героя, избавиться от волнения на сцене и уметь контролировать свои эмоции.

Существует ряд факторов, способствующих предупреждению стрессовых состояний, которые могут возникнуть у певца в процессе исполнения сочинения. К ним относятся «предконцертная самонастройка вокалиста, психологическая саморегуляция исполнения с учетом акустических особенностей концертного зала, реакции публики,

психологическоесамочувствие в экстремальныхусловиях; зрелищное оформление концертного выступления» [9, *5*].

Одним из ключевых понятий, позволяющих решить данную проблему, является «саморегуляция» – термин, уходящий своими корнями в психологию. Точное и краткое определение дается в работе К.Г. Плаксиной: «Саморегуляция – это приобретенное умение человека справляться с чувствами социально приемлемыми способами» [14,*51*]. Одним из первых этот термин возник в области спорта. Советский спортсмен Л.Д. Гиссен выявил основополагающую роль саморегуляции при индивидуальной подготовке спортсменов к тренировкам, соревнованиям и т.д.[2].

Стоит отметить, что не только для спортсменов, но и для музыкантов саморегуляция имеет важное значение в их профессиональной деятельности, поскольку творческая и сценическая работа теснейшим образом сопряжена с условиями стресса. Приемы психической саморегуляции помогают избежать стрессовых ситуаций как в жизни, так и в профессиональной деятельности, справиться со сценическим волнением. Но нередко происходят и такие ситуации, в которых может проявиться излишняя эмоциональность, мешающая преодолению сценического волнения. В этом случае особенно важно овладеть техниками саморегуляции.

Существует большое количество концепций, взглядов на феномен регуляции психологического состояния. Например, к ним относятся системно-деятельностная теория, разработанная Л.Г. Дикой [4]. По мнению ученого, психическая саморегуляция функциональных состояний представляет собой специфический вид деятельности субъекта, для которой характерны определенные отношения с профессиональной деятельностью и развитие которой обусловливает становление адаптивных личностных свойств субъекта, обеспечивающих эффективность, надежность, работоспособность и др. характеристики. Психическая саморегуляция не только обусловлена взаимодействием с личностными и деятельностными механизмами регуляции, но одновременно и сама является важной «внутренней» детерминантой деятельности субъекта. В рамках системно-деятельностной концепции саморегуляции функциональных состояний автор выделяет уровни регуляции в зависимости от характеристик произвольности/непроизвольности, осознаваемости / неосознаваемости, целенаправленности, кроме того представлены индивидуальные стили саморегуляции. Основной мотив деятельности по саморегуляции состояний — избегание негативных психических состояний и стремление к позитивным.

Саморегуляция, а также стабильность исполнения, направлены на формирование отдельных качеств личности, которые способствуют развитию специфических профессиональных способностей.

Особое внимание на саморегуляцию необходимо обратить тем вокалистам, у которых наблюдается высокий уровень тревожности, очень чувствительная нервная система, склонность к переутомлениям, проблемы с самооценкой. Это выражается в устранении излишней застенчивости, скованности в общении, неумении сконцентрировать внимание в нужный момент, эмоциональной нестабильности, неконтролируемом сценическом волнении и многих других факторах [15,*316*].

Стоит также отметить, что жизнь артиста, особенно вокалиста, связана не только с выражением его музыкально-творческого потенциала, но и с умением конкурировать на рынке труда, подтверждая свою профессиональную компетенцию и значимость собственной деятельности [23,*313*]. Для этого необходимо устранять у будущих профессиональных вокалистов так называемые «отрицательные психофизиологические доминанты неуверенности, несовершенства», формировать новые психологические качества, такие как уверенность, самодостаточность, которые помогут вокалисту успешно выступать на сцене и преодолевать сценическое волнение [1,*92*].

Во внутренней работе над собой важную роль играет помощь педагога. Ему необходимо выполнить несколько основных задач. Первая – это поддержание устойчивого интереса вокалиста к сценической практике. Вторая – активизация способностей будущего профессионала для выявления и демонстрации его личностных и художественно-творческих установок. Третья – формирование навыков и умений логического и эмоционально-образного мышления. Четвертая – определение и развитие способностей выражать вербально и невербально свои мысли. Пятая – стимуляция процессов развития сензитивности, эмпатийности в будущей вокально-исполнительской деятельности [1,*92*].

Остановимся подробнее на понятии «артистические навыки пения», которое имеет в себе двойственную природу. С одной стороны, оно содержит в себе личностный потенциал, с другой, оперирует научно-методическим комплексом формирования навыков в процессе художественно-исполнительской деятельности [1,*93*]. Артистизм – это одно из ключевых качеств в профессии вокалиста, которое необходимо формировать и развивать в будущем музыканте, так как без него певческое искусство не будет подлинным и способным на высоком эмоциональном уровне вызывать большую гамму чувств, эмпатийности, способствующих и благоприятствующих духовному обогащению зрителей и слушателей.

Стоит обратить внимание на позицию Л.С. Майковской об артистизме. Исследователь полагает, что ключевым условием для формирования артистизма является особая педагогическая организация опыта художественной деятельности. Именно в ней студенты становится источником содержания процесса за счет активного вовлечения в проектирование и решение художественных задач, которые, в свою очередь, способствуют развитию «потребности в создании встречных текстов, ценностного отношения к знанию, опыта самонаблюдения, самоанализа, саморегуляции» [8]. В результате постепенного и активного развития у студентов указанных компонентов больше проявляется выраженность сценических навыков и умений, например, таких, как активное воображение, творческое мышление и музыкальные способности в целом. Стоит также отметить, что артистизм самого педагога играет не менее важную роль, и следует учитывать не только влияние, которое он оказывает на будущего профессионала, но также сходство характеров, в целом тандем, сложившийся между педагогом и его подопечным.

Одной из наиболее эффективных техник по развитию саморегуляции является овладение телесно ориентированными техниками, в частности, метод биоэнергетического подхода телесной саморефлексии А. Лоуэна [7]. Упражнения на саморегуляцию основаны на аутогенной тренировке, а также нейролингвистических техниках. Как и телесные практики, они направлены на формирование не только стрессоустойчивости, но и свободы самовыражения в профессиональной деятельности.

Одним из подвидов метода саморегуляции является так называемая «имаготерапия», то есть имитационные или ролевые игры. Краткое описание этих техник следующее: «музыканту-исполнителю предлагается играть роль такого человека, каким бы емухотелось быть, причем играть максимальноправдиво, переживая чувства и волнения изображаемого лица» [9,*6*]. Когда вокалист выбирает себе объект для подражания нужно, ориентироваться на тех исполнителей, которые обладают следующими качествами: высокая концертная надежность, яркий артистизм, уверенность и многие другие.

В начале преодоления некоторых психологических проблем педагог может проводить ролевые игры эпизодически, но затем, по мере того, как будущий профессионал начнет «крепнуть», можно увеличить их регулярность и продолжительность. Когда вокалист станет профессиональным музыкантом, он уже сможет включать элементы этой игры в контекст своего исполнительского мастерства [19,*183*].

При этом не нужно полностью имитировать движения, мимику, манеру речи музыканта, так как это способно оказывать и негативное влияние, потому что это проявление индивидуальности конкретного артиста, а молодому музыканту необходимо создать собственный артистический образ, но не копировать другую личность.

Стоит также выделить еще один важный метод – это метод формирования психологической готовности исполнителя к концертному выступления, который был впервые обоснован Б. Струве и Б. Токарским в 1936 году[16,*311*]. Он включает в себя несколько этапов. Первый – подготовительный, направленный на формирование положительного отношения к деятельности. Второй – этап первых выступлений, третий – выделение «стержневых линий развития», опирающихся на психодиагностику поведения исполнителя во время выступлений. Четвертый этап – один из ключевых и включает в себя психотерапию и психопрофилактику отрицательных состояний, которые могут возникнуть у учеников [9,*5*].

Помимо отдельных методик и техник важнейшеезначение приобретает регуляция эмоционального состояния, осуществляемая за счет совместной работы с педагогом, а также отношений «педагог-студент», которые складываются между ним и его подопечным. Сразу после выступления необходимо подчеркнуть достоинства музыканта, а уже спустя время (например, на следующий день) можно отметить те недочеты, которые возникали в процессе выступления. Важен позитивный настрой икорректная форма высказывания, чтобы это не травмировало самооценку вокалиста.

Положительное значение для артиста имеет состояние вдохновения или сценической уверенности, а также удовлетворенность успешным выступлением, закрепленные в процессе самостоятельной внутренней работы певца в его нервной системе [17,*24*].

Концертно-исполнительская адаптация исполнителя способствует развитию артистических и инструктивных качеств, которые формируют саморегуляции музыканта в процессе его публичного выступления и преодоления сценического волнения – это центральная задача, необходимая для подготовки студента к собственно концертной деятельности.

Для борьбы со стрессом и волнением важно не «перегружать» нервную систему, снижая утомляемость. Преподавателю и самому студенту постоянно нужно заботиться об умении эффективно справляться со стрессовыми ситуациями [3,*28*]. Именно в решении данной задачи широко используются возможности и техники психологической саморегуляции.

Более сложным и специфическим методом саморегуляции можно считать различные формы внушения. В целом они усиливают и углубляют уверенность человека в себе, в собственных силах, что в результатеповышает стрессоустойчивость. Такие техники, как гипноз и внушение, не очень популярны в образовательном процессе, но всё же имеют место в профессиональной деятельности музыкантов.Для их реализациитребуется тесное сотрудничество с профессиональным, квалифицированным психологом, необходимость в котором может возникнуть только в том случае, если проблемы, связанные со стрессом, неразрешимы в условиях занятий с педагогом в классе. Авторы О. К. Тихомиров, В. Л. Райков и Н. А. Березанская, исследуятворческую деятельность, с точки зрения психологии,подчеркивают, что использование гипнотического внушения усиливает «реализацию резервов психической активности и накопленного запаса знаний» [18]. Особую эффективность гипноз может «проявить» в симбиозе с приемами релаксации, создающие внутреннее ощущение свободы, раскрывающие внутренний потенциал. Итак, гипноз – это «вторичный стимулятор активного творческого процесса и обучения» [3,*29*].

Собственную оригинальную методику саморегуляции разработала со своими коллегами и описала в статье «Методы саморегуляции и развитие творческого потенциала специалистов в сфере культуры» Е.Н. Гусарова. Ее могут использовать студенты различных творческих профессий, включая музыкантов. Гусарова предлагает использовать техники арт-терапии и психокоррекции. Как отмечает исследователь, арт-терапия трактуется как «социально врачевание личности» [3,*29*]. Именно благодаря применению средств арт-терапии с точки зрения педагогики осуществляется изменение или даже «разрушение» стереотипов поведения за счет средств художественного творчества. В технологию арт-терапии входят, среди прочих, рисование, занятия художественно-прикладного характера и т.п. Техники направлены на достижение положительных изменений в психологическом самоощущении, повышение стрессоустойчивости, стабилизацию эмоционального состояния и управления им, снятие напряженности и тревожности [3,*29*].

В заключении стоит отметить, что саморегуляция – это один из важных компонентов в становлении будущего профессионального вокалиста. Данное понятие стоит на «стыке» психологии и педагогики и способствует развитию, прежде всего, внутреннего состояния артиста, а также оказывает глубокое влияние на сценическое поведение, умение бороться со сценическим волнением, стрессом[17,*27*].

В данной статье были перечислены эффективные подходы, техники и отдельные методы, способствующие развитию саморегуляции певца: от телесноориентированных практик до ролевых игр, арт-терапии и гипноза. В результате обзорно-теоретического этапа исследования автор пришел к выводу о том, что необходим комплексный подход к решению психологических проблем вокалистов, коренным образом влияющих на становление будущего профессионального артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Букенов Б.С. Формирование артистических навыков пения у будущего педагога-вокалиста в процессе профессиональной подготовки // Вестник. Серия философии, культурологи и политологии. – 2019. – Т.67. №1. – С. 91 – 98.
2. Гиссен Л.Д. Время стрессов. – М.: Физкультура и спорт, 1990 – 192с.
3. Гусарова Е. Н. Методы саморегуляции и развитие творческого потенциала специалистов в сфере культуры // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 5(34). – С. 27 – 30.
4. Дикая Л.Г. Принцип полисистемности: реализация в исследованиях психической саморегуляции в триаде «деятельность – личность – состояние» // Современная психология: состояние и перспективы исследований: Материалы юбилейной научной конференции ИП РАН, 28–29 января 2002 г. /Ред. А.В. Брушлинский, А.Л. Журавлев. М., 2002. С. 124–157.
5. Ефимов Н.Ф., Ларионова А.Г. Основные принципы работы исполнителя вокалиста в процессе освоения репертуара музыкального // Евразия. Диалог культур: Сборник материалов II Международного форума по вопросам художественного образования, искусства и культуры между Китаем, Россией и странами евразийского сотрудничества, Якутск, 18–19 июня 2022 года. – Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2023. – С. 145 –149.
6. Кузнецова Е.С., Морозюк С.Н. Взаимосвязь рефлексии и защитной рефлексии матери, воспитывающей ребенка-дошкольника // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. – 2019. – № 6(93). – С. 69-71.
7. Лоуэн А. Терапия, которая работает с телом. – СПб.:Речь 2000. – 125 с.
8. Майковская Л.С. Артистизм педагога-музыканта как необходимое условие формирования этнокультурной толерантности у школьников // Вестник

Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – №1. – С. 181-185.
9. Олейник М. А. Психолого-педагогические условия подготовки студента-вокалиста к концертному выступлению // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – № 6(129). – С. 4 – 8.
10. Павлова Н.В. Профессиональна подготовка студентов-вокалистов в системе высшего образования России на современном этапе развития вокально-педагогической науки // Deutsche Internationale ZeitschriftfürZeitgenössischeWissenschaft. – 2021. – № 12. – С. 45 – 47.
11. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия. М.: Композитор, 1997. – 202с.
12. Петрушин В. И. Артистизм – это и тренировка! // Советская музыка. – 1971. – № 12.
13. Плаксина К. Г. Перспективы развития образовательной среды профессиональной подготовки вокалистов-исполнителей // Информационно-образовательная и социокультурная среда вуза: современные проблемы и перспективы развития: Материалы XLVIII Внутривузовской научно-методической конференции преподавателей, аспирантов и сотрудников СГИК, посвященной 50-летию Самарского государственного института культуры, Самара, 04 февраля 2021 года. – Самара: Самарский государственный институт культуры, 2021. – С. 23 – 25.
14. Плаксина К. Г. Развитие способностей к саморегуляции в процессе освоения джазовой импровизации // Наука, образование и культура. – 2019. – № 5(39). – С. 51 – 54.
15. Сибиренкова Е.А., Никифорова А.Б. Психофизиологический аспект подготовки эстрадного вокалиста к концертному выступлению // Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования: Материалы научно-практической конференции рамках Фестиваля науки, Москва, 20–30 ноября 2017 года. Т.1. – М.: Издательство "Перо", 2017. – С. 313 – 318.
16. Ситникова Н.Ю., Карнова Е.Ю. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса: Материалы Четвертой научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. – М.: УЦ Перспектива, 2019. – С. 308-313.
17. Сухиташвили Л. С. Некоторые аспекты психологической подготовки музыканта к концертному выступлению и преодоление негативных последствий эстрадного волнения // Художественно-эстетическое развитие школьников средствами культуры и искусства: Сборник научных статей по материалам Вузовской научно-практической конференции. – Ставрополь: Издательство Ставролит, 2020. – С. 22 – 31.
18. Тихомиров О.К., Райков В.Л., Березанская Н.М. Психологические исследования творческойдеятельности. – М., 1975. – С. 140–205.
19. Чжан Ю. Психолого-педагогические условия подготовки вокалиста к сценическому выступлению // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 4. – С. 179 – 184.
20. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999. 192 с.
21. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. – М.:Советский композитор, 1988. – 382 с.
22. Цыпин, Г. М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. – М.: Музыка, 2011. – 124 с.

23. Шевцова А.Б., Бостанова С.Н. Психолого-педагогическое сопровождение в период подготовки исполнителей к концертному выступлению // Ученые записки университета им. П.Ф. Лесгафта. – 2019. – № 3(169). – С. 454 – 459.

REFERENCES

1. Bukenov B.S. Formirovanie artisticheskih navykov penija u budushhego pedagoga-vokalista v processe professional'noj podgotovki // Vestnik. Serija filosofii, kul'turologi i politologii. – 2019. – T.67. №1. – Pp. 91 – 98.
2. Gissen L.D. Vremja stressov. – M.: Fizkul'tura i sport, 1990 – 192p.
3. Gusarova E. N. Metody samoreguljacii i razvitie tvorcheskogo potenciala specialistov v sfere kul'tury // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. – 2009. – № 5(34). – Pp. 27 – 30.
4. Dikaja L.G. Princip polisistemnosti: realizacija v issledovanijah psihicheskoj samoreguljacii v triade «dejatel'nost' – lichnost' – sostojanie» // Sovremennaja psihologija: sostojanie i perspektivy issledovanij: Materialy jubilejnoj nauchnoj konferencii IP RAN, 28–29 janvarja 2002 g. /Red. A.V. Brushlinskij, A.L. Zhuravlev. M., 2002. Pp. 124–157.
5. Efimov N.F., Larionova A.G. Osnovnye principy raboty ispolnitelja vokalista v processe osvoenija repertuara muzykal'nogo // Evrazija. Dialog kul'tur: Sbornik materialov II Mezhdunarodnogo foruma po voprosam hudozhestvennogo obrazovanija, iskusstva i kul'tury mezhdu Kitaem, Rossiej i stranami evrazijskogo sotrudnichestva, Jakutsk, 18–19 ijunja 2022 goda. – Kirov: Mezhregional'nyj centr innovacionnyh tehnologij v obrazovanii, 2023. – Pp. 145 –149.
6. Kuznecova E.S., Morozjuk S.N. Vzaimosvjaz' refleksii i zashhitnoj refleksii materi, vospityvajushhej rebenka-doshkol'nika // Sovremennaja nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Serija: Poznanie. – 2019. – № 6(93). – Pp. 69-71.
7. Loujen A. Terapija, kotoraja rabotaet s telom. – SPb.:Rech' 2000. – 125 p.
8. Majkovskaja L.S. Artistizm pedagoga-muzykanta kak neobhodimoe uslovie formirovanija jetnokul'turnoj tolerantnosti u shkol'nikov // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2008. – №1. – Pp. 181-185.
9. Olejnik M. A. Psihologo-pedagogicheskie uslovija podgotovki studenta-vokalista k koncertnomu vystupleniju // Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2018. – № 6(129). – Pp. 4 – 8.
10. Pavlova N.V. Professional'na podgotovka studentov-vokalistov v sisteme vysshego obrazovanija Rossii na sovremennom jetape razvitija vokal'no-pedagogicheskoj nauki // Deutsche Internationale ZeitschriftfürZeitgenössischeWissenschaft. – 2021. – № 12. – Pp. 45 – 47.
11. Petrushin V.I. Muzykal'naja psihoterapija. M.: Kompozitor, 1997. – 202p.
12. Petrushin V. I. Artistizm – jeto i trenirovka! // Sovetskaja muzyka. – 1971. – № 12.
13. Plaksina K. G. Perspektivy razvitija obrazovatel'noj sredy professional'noj podgotovki vokalistov-ispolnitelej // Informacionno-obrazovatel'naja i sociokul'turnaja sreda vuza: sovremennye problemy i perspektivy razvitija: Materialy HLVIII Vnutrivuzovskoj nauchno-metodicheskoj konferencii prepodavatelej, aspirantov i sotrudnikov SGIK, posvjashhennoj 50-letiju Samarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, Samara, 04 fevralja 2021 goda. – Samara: Samarskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2021. – Pp. 23 – 25.
14. Plaksina K. G. Razvitie sposobnostej k samoreguljacii v processe osvoenija dzhazovoj improvizacii // Nauka, obrazovanie i kul'tura. – 2019. – № 5(39). – Pp. 51 – 54.
15. Sibirenkova E.A., Nikiforova A.B. Psihofiziologicheskij aspekt podgotovki jestradnogo vokalista k koncertnomu vystupleniju // Innovacii i tradicii v sfere kul'tury, iskusstva i

obrazovanija: Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii ramkah Festivalja nauki, Moskva, 20–30 nojabrja 2017 goda. T.1. – M.: Izdatel'stvo "Pero", 2017. – Pp. 313 – 318.
16. Sitnikova N.Ju., Karnova E.Ju. Podgotovka nachinajushhego jestradnogo vokalista k koncertno-ispolnitel'skoj dejatel'nosti // Kul'tura i iskusstvo kak vazhnejshaja chast' edinogo obrazovatel'nogo prostranstva stolichnogo megapolisa: Materialy Chetvertoj nauchno-prakticheskoj konferencii instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. – M.: UC Perspektiva, 2019. – Pp. 308-313.
17. Suhitashvili L. S. Nekotorye aspekty psihologicheskoj podgotovki muzykanta k koncertnomu vystupleniju i preodolenie negativnyh posledstvij jestradnogo volnenija // Hudozhestvenno-jesteticheskoe razvitie shkol'nikov sredstvami kul'tury i iskusstva: Sbornik nauchnyh statej po materialam Vuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Stavropol': Izdatel'stvo Stavrolit, 2020. – Pp. 22 – 31.
18. Tihomirov O.K., Rajkov V.L., Berezanskaja N.M. Psihologicheskie issledovanija tvorcheskojdejatel'nosti. – M., 1975. – Pp. 140–205.
19. Chzhan Ju. Psihologo-pedagogicheskie uslovija podgotovki vokalista k scenicheskomu vystupleniju // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2023. – T. 6, № 4. – Pp. 179 – 184.
20. Cypin G.M. Ispolnitel' i tehnika. – M.: Akademija, 1999. 192 p.
21. Cypin G.M. Muzykant i ego rabota: problemy psihologii tvorchestva. – M.:Sovetskij kompozitor, 1988. – 382 p.
22. Cypin, G. M. Scenicheskoe volnenie i drugie aspekty psihologii ispolnitel'skoj dejatel'nosti. – M.: Muzyka, 2011. – 124 p.
23. Shevcova A.B., Bostanova S.N. Psihologo-pedagogicheskoe soprovozhdenie v period podgotovki ispolnitelej k koncertnomu vystupleniju // Uchenye zapiski universiteta im. P.F. Lesgafta. – 2019. – № 3(169). – Pp. 454 – 459.

Сидорова Маргарита Борисовна
кандидат педагогических наук
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: msidorefa@yandex.ru

Sidorova Margarita B.
Candidate of Pedagogical Sciences
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

РОЛЬ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТОВ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В статье рассматриваются возможности использования методов интерактивного обучения на занятиях по музыкально-теоретическим предметам в институте культуры, которые до настоящего времени не нашли должного применения в учебном процессе. Автор из арсенала разнообразных интерактивных методов выделяет и подробно анализирует ролевые и деловые игры, метод кейс-технологий, которые, как показывает опыт, способны активизировать развитие интеллектуального и творческого потенциала студентов, способствовать совершенствованию музыкально-теоретических знаний и практических навыков, формированию коммуникативных компетенциий студентов и решить проблемы, лежащие в психологической области. Приводятся примеры практического использования интерактивных технологий в различных музыкально-теоретических курсах.

Ключевые слова: музыкально-теоретические предметы, интерактивные методы, ролевая игра, деловая игра, метод кейс-технологий, педагог, студент.

THE ROLE OF INTERACTIVE TEACHING METHODS IN IMPROVEMENT OF MUSICAL-THEORETICAL TRAINING PROCESS IN INSTITUTES OF CULTURE

Abstract. The article examines the possibilities of using interactive teaching methods in music theory classes at the Institute of Culture, which have not yet found proper application in the educational process. The author analyzes role-playing games, business games and the case-technology method. As experience shows, these teaching instruments help to develop students' intellectual and creative potential, improve their knowledge of music theory, refine their communicative skills and solve psychological problems. Examples of the practical use of interactive technologies in various musical and theoretical courses are given.

Keywords: music theory, interactive methods, role play, business game, case-technology method, teacher, student.

Музыкально-теоретическая подготовка составляет важную часть общего профессионального образования музыкантов всех специализаций в институтах культуры. В процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин (теория музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных форм) у обучающихся студентов развиваются когнитивные способности, формируются деятельностные качества, влияющие на уровень профессиональной подготовки. В то же время, существуют определенные трудности в

достижении поставленных задач, традиционно связанные с отсутствием мотивации студентов изучать музыкально-теоретические предметы, сложностью восприятием учебного материала, нежеланием понять его практическую значимость для своей исполнительской карьеры. В связи с этим назрела острая необходимость разработки новых методов преподавания музыкально-теоретических дисциплин, которые позволят более эффективно взаимодействовать педагогам со студентами и пробудить интерес к изучению сложных для них предметов.

Одним из таких методов является интерактивное обучение, зарекомендовавшее себя в образовательной практике школ, средних и высших учебных заведений, но практически не разработанное в области музыкально-теоретического образования. Рассмотрим возможности его использования на мелкогрупповых и групповых занятиях по музыкально-теоретическим предметам в институте культуры (на примере музыкальных специализаций).

Занятия в группах имеет ряд преимуществ для педагогов в плане развития коммуникативного взаимодействия и проведения интерактивных игр и дискуссий, и в тоже время создаются определенные сложности в осуществлении индивидуального подхода к каждому студенту и контроля за освоением информации и развитием практических навыков. В этом случае педагог должен умело сочетать различные виды управления своим коллективом (группой), которое должно постепенно модифицироваться из дискретного, характеризующегося «точечным» вниманием к каждому студенту в активно-распределительное, позволяющее большому количеству учащихся быть в сфере внимания педагога [6, с. 11]

Последний вариант управления возможен в том случае, если педагог не будет опираться только на традиционные методы пассивного обучения, которые заключается в информационном обмене между педагогом и студентами с последующим контролем за каждым участником, чаще всего выборочным, если группа является достаточно большой (более 10 человек). При активно-распределительном виде управления учебным процессом в центре внимания педагога находится не отдельный студент, а группа целиком, которая существует в зоне межличностного сотрудничества, мотивируя друг друга к продуктивным занятиям. Исследователи выделяют три вида такого взаимодействия – фронтальное, параллельное и многостороннее [6, с. 12]. Первый тип взаимодействия – традиционный, когда устанавливается прямая связь ученик-учитель без взаимодействия в группе. Такой тип общения необходим для индивидуальных занятий, но нередко используется и в групповых, когда в центре внимания обучающихся находится педагог, который транслирует определенную информацию, а каждый из присутствующих индивидуально ее перерабатывает в меру своих возможностей, не контактируя с окружающими. Второй вид – параллельный более перспективный, где общение субъектов образовательного процесса идет не с помощью прямого воздействия педагога, а опосредовано через других участников, которые создают мотивирующую среду, где «действует такой психологический феномен, как заражение (не подражание, а именно заражение), и любая высказанная соседом мысль способна непроизвольно вызвать собственную, аналогичную, или близкую к высказанной, или, наоборот, вовсе противоположную» [1, с. 74].

Третий вид – многостороннее общение является основой для поиска и актуализации новых форм и методов преподавания, направленных на формирование совместной познавательной деятельности студентов, «при которой все участники взаимодействуют друг с другом, обмениваются информацией, совместно решают проблемы, моделируют ситуации, оценивают действия других и свое собственное поведение, погружаются в реальную атмосферу делового сотрудничества по разрешению проблемы» [3, с. 33-34].

Такой вид совместной деятельности возможно организовать с привлечением интерактивных форм обучения. Для реализации таких методов педагогу необходимо

установить определенный психологический климат в коллективе, доверительные отношения между педагогом и студентами, стиль общения, принятый в педагогике сотрудничества, разработать интересные интерактивные формы представления информации с ее дальнейшей реализацией в различных видах практической деятельности. Применительно к указанным выше музыкально-теоретическим предметам возможно использование различного вида ролевых и деловых игр, творческих заданий, разбор проблемных ситуаций, «мозговой штурм» и др. [2, с. 6].

Для эффективного проведения занятий по музыкально-теоретическим дисциплинам с использованием интерактивных методов педагогу следует четко представить структуру урока, область применения интерактивных методов, ожидаемые результаты и трудности, которые могут возникнуть в процессе обучения.

Рассмотрим некоторые примеры. Ролевая игра, в которой студенты могут «прожить» некоторое время в качестве педагога, лектора, ведущего концерта, может использоваться на занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам в различных формах, например, в виде имитации экзамена. Среди студентов назначаются роли, устанавливается ход игры, разрабатываются ее положения. Каждый играет свою роль: экзаменатора, экзаменующегося, члена комиссии, наблюдателя. Условия игры должны быть максимально приближены к реальности, например, учащийся в роли учителя составляет экзаменационные билеты по пройденной теме по согласованию с педагогом, раздает необходимый для ответа нотный материал, подобранный самостоятельно в контексте поставленной учебной задачи. Педагог должен заранее установить условия диалога, который должен быть выстроен по принципу взаимоуважения. Возможно определить обороты речи, которые могут быть использованы во время «экзамена», например, «Повторите пожалуйста вопрос еще раз», «Вы не совсем точно ответил на вопрос», «Постарайтесь лучше подготовиться к следующему разу» и т.д. При несоблюдении правил коммуникации, студент выходит из игры, теряя зачетные баллы, которые также могут быть стимулом для качественного исполнения роли.

В конце игры проводится критический разбор по предварительно разработанным критериям, включающим уровни соблюдения структуры и правил игрового моделирования, коммуникации между участниками, качества подобранного материала для экзамена. Такая игра имеет не только практическую значимость для освоения сложного материала «педагогом», который принимает экзамен и должен хорошо знать материал, но и способствует снятию психологических зажимов, разрешению стрессовых ситуаций, нередко возникающих на экзаменах. Интерактивные формы можно использовать на стадии закрепления нового материала в виде своеобразного тестирования, который проводит не преподаватель, а сами студенты, а также для в процессе подготовки к экзамену по музыкально теоретическим предметам, например теории музыки, гармонии, полифонии или анализу музыкальных форм.

Деловая игра в педагогическом словаре определяется как «метод имитации ситуаций, моделирующих профессиональную или иную деятельность путем игры, в которой участвуют различные субъекты, наделенные различной информацией, ролевыми функциями и действующие по заданным правилам» [4, с.252]. Этот интерактивный метод обучения рекомендуется использовать после изложения педагогом теоретического материала, так как участники деловой игры должны быть уже оснащены определенной информацией. Деловая игра позволяет более эффективно усваивать теоретический материал, формирует интерес к предметам, дает возможность оценить их значение в профессиональной деятельности.

Для развития профориентационной направленности педагогом могут быть разработаны деловые игры, моделирующие ряд профессиональных ситуаций. Например,

предложить студенту-вокалисту представить себя в роли педагога, который должен объяснить учащемуся сложности интонирования модуляционного перехода в мелодии вокальной партии, который поддерживается соответствующими аккордами в аккомпанементе, что требует глубоких знаний из области гармонии. Другая ситуация: в курсе полифонии с будущими дирижерами академическим хором возможно проиграть ситуацию работы с участниками коллектива, которые исполняют произведения с развитым полифоническим развитием и в доступной форме рассказать им об основных полифонических приемах. Такая профессиональная деловая игра возможна и в курсе анализа музыкальных произведений, где участникам, исполняющим роль педагога, требуется выбрать на конкурс произведение малой формы композитора XX века. Здесь возникает характерная междисциплинарная позиция, в которой должен освоиться студент и попытаться соединить знания, полученные в теоретическом и историческом курсах музыкальных дисциплин. Безусловно, такие деловые игры требуют от педагога четкого плана их построения, который должен включать:

- время проведения;
- соответствие учебному плану;
- распределение ролей участников игры;
- нотные и видео материалы;
- определение роли педагога в этом процессе;
- обсуждение результатов игры и на конкурсной основе выбора лучшего педагога по разработанным вместе со студентами критериям.

Такое моделирование учебных ситуаций будет способствовать развитию мотивации к изучению предмета и более глубокому профессиональному подходу в восприятии и закреплении теоретического и практического материала.

Интересно и продуктивно использовать в учебных занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам метод анализа конкретных ситуаций (case-study). Он может быть представлен в нескольких вариантах. В курсах музыкально-теоретических дисциплин можно использовать два вида – структурированный и неструктурированный [5, с.252].

Первый – структурированный включает решение кейс-задач, для решения которых есть заготовленные правильные варианты и разработанные педагогом направляющие вопросы. Этот вид возможно использовать при решении сложных задач по гармонии, которые требуют творческого подхода. Для работы с кейсами рекомендуется группу разделить на малые подгруппы (3-4 человека) для более эффективного взаимодействия. Педагог формулирует проблему: есть несколько вариантов решения задачи, каждая группа представляет свой, аргументируя выбор. Для достижения выбранной педагогом цели необходимо разработать алгоритм действий: первый этап –обсуждение задачи в группах, выработка определенной последовательности решения задачи (анализ структуры заданной мелодии, рассмотрение тонального и функционального планов, выбор аккордов, голосоведение). Второй этап презентация выполненной задачи с исполнением на фортепиано. Третий этап – обсуждение в форме дискуссии готовых вариантов решений по выделенным параметрам: адекватность выбора функционального плана, его соответствия представленной мелодии, логика построения гармонической вертикали, эстетичность голосоведения. И заключительный этап – выбор лучшего варианта решения задачи.

Такие кейс-задания развивают творческое мышление, необходимое в выполнении письменных работ по гармонии. Кроме того, здесь формируется межличностное общение, умение подчиняться общему решению, принимать при необходимости позицию других участников коллектива. На заключительном этапе – уметь отстаивать позицию всей группы, но в процессе эмоционального соревновательного напряжения не выходить за обозначенные рамки дискуссии.

Второй вид кейс-задач – проблемно- исследовательский представляет более широкий спектр действий. Здесь не подразумевается наличие однозначного решения и требуется нестандартный подход к выполнению задания. В качестве образца такого кейса приведем пример из аналитической формы деятельности. Педагогом было предложено задание: проанализировать форму и гармонический язык, мелодию, фактуру произведения Ф. Шуберта Музыкальный момент ор. 94 №6 и ответить на вопрос: почему композитора считают продолжателем бетховенских традиций, и в тоже время первооткрывателем романтической эпохи? Это задание требует глубокого знания классического стиля, а также основных характерных черт романтического. Работа также проходила в малых группах, но в отличие от первого задания здесь приветствовались самые разнообразные идеи и даже нестандартные, кроме того, для решения не предлагался определенный алгоритм действий. Заключительный этап проходил в виде презентации и дискуссии, но стратегия педагога здесь была направлена не на выбор правильного решения поставленной проблемы, а на ее оригинальность, глубину, отражение широты исследуемого вопроса. Вполне возможен и такой вариант, что каждая подгруппа сумела решить свой аспект в поставленной задачи и полученное решение стало результатом работы всей группы в целом.

В результате выполнения таких кейс-заданий учебный процесс переходит в стадию активного обучения, где развиваются мотивация, познавательные способности студентов, коммуникативные компетенции, формируется собственная позиция, развивается критическое мышление.

Таким образом, опыт использования интерактивных технологий показывает, что их необходимо внедрять в процесс преподавания музыкально-теоретических дисциплин в институтах культуры для совершенствования профессиональной подготовки специалистов, обладающих высоким интеллектом, способностями к нестандартному мышлению и большим творческим потенциалом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмаев Б. Ц. Методика преподавания психологии: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: ВЛАДОС, 2001. - 304 с.
2. Ковардакова М.А., Макарова О.А., Ускова Е.О. Интерактивные технологии обучения в васшей школе: Учебно-методическое пособие для аспирантов по педагогике высшей школы. – Ульяновск, 2016. – 73 с.
3. Панина Т. С., Вавилова Л. Н. Интерактивное обучение // Образование и наука. – 2007. – № 6(48). – С. 33-34.
4. Современный словарь по педагогике [Текст] / Сост. Рапацевич Е. С. – Минск: «Современное слово», 2001. – 928 с.
5. Сычева Д. В., Хотулева О. В., Зыков И. Е. Структура кейс-технологии и ее преимущества как метода обучения в современной школе // Проблемы современного педагогического образования. – 2021. – № 73- 2. – С. 196-199.
6. Хмельницкая О. Н. Функциональные возможности мелкогрупповых занятий в классе фортепиано гуманитарных вузов: автореф. …дисс. канд. пед. наук. – Санкт-Петербург, 2013. – 23 с.

REFERENCES

1. Badmaev B. C. Metodika prepodavanija psihologii: Ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. - M.: VLADOS, 2001. - 304 p.

2. Kovardakova M.A., Makarova O.A., Uskova E.O. Interaktivnye tehnologii obuchenija v vasshej shkole: Uchebno-metodicheskoe posobie dlja aspirantov po pedagogike vysshej shkoly. – Ul'janovsk, 2016. – 73 p.
3. Panina T. S., Vavilova L. N. Interaktivnoe obuchenie // Obrazovanie i nauka. – 2007. – № 6(48). – Pp. 33-34.
4. Sovremennyj slovar' po pedagogike [Tekst] / Sost. Rapacevich E. S. – Minsk: «Sovremennoe slovo», 2001. – 928 p.
5. Sycheva D. V., Hotuleva O. V., Zykov I. E. Struktura kejs-tehnologii i ee preimushhestva kak metoda obuchenija v sovremennoj shkole // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. – 2021. – № 73- 2. – Pp. 196-199.
6. Hmel'nickaja O. N. Funkcional'nye vozmozhnosti melkogruppovyh zanjatij v klasse fortepiano gumanitarnyh vuzov: avtoref. …diss. kand. ped. nauk. – Sankt-Peterburg, 2013. – 23 p.

Го Чаои
стажер кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им.Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Guo Chaoyi
Intern, Department of Methodology and Technologies of Pedagogy of Music Education named after E.B. Abdullin
Moscow State Pedagogical University

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО И ТРАДИЦИОННОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРЕОГРАФИИ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ

Аннотация. В данной статье рассматриваются основы обучения современному танцу в Китайском педагогическом университете. На основе изучения курса хореографии современного танца в Чжэнчжоуском педагогическом университете авторы проводят его сравнительный анализ с характеристиками русского классического танца – балета, обобщают исторические особенности развития традиционного и современного танца, а также анализируют особенности техники хореографии современного танца. Результаты анализа будут иметь практическое значение для преподавателей и студентов китайских университете и университетов в условиях изучения курсов хореографии современного танца.

Ключевые слова: педагогические университеты Китая, современная хореография, классический танец, особенности преподавания.

COMPARATIVE ANALYSIS OF MODERN AND TRADITIONAL DANCE IN THE CONTEXT OF CHOREOGRAPHY TEACHING IN CHINESE NORMAL UNIVERSITIES

Abstract. This article examines the fundamentals of modern dance teaching at China Normal University. Based on the study of the modern dance choreography course at Zhengzhou Normal University, the authors conduct a comparative analysis with the characteristics of Russian classical dance - ballet, summarize the historical features of the development of traditional and modern dance, and analyze the features of modern dance choreography technique. The results of the analysis will be of practical importance for teachers and students of Chinese universities and universities in the context of studying modern dance choreography courses.Abstract: This article examines the fundamentals of modern dance teaching at China Normal University. Based on the study of the modern dance choreography course at Zhengzhou Normal University, the authors conduct a comparative analysis with the characteristics of Russian classical dance - ballet, summarize the historical features of the development of traditional and modern dance, and analyze the features of modern dance choreography technique. The results of the analysis will be of practical importance for teachers and students of Chinese universities and universities in the context of studying modern dance choreography courses.

Keywords: Chinese Normal University, modern choreography, classical dance, teaching characteristics.

Становление современной хореографии в Китае началось относительно поздно, однако развивалось стремительными темпами. С начала XX века, когда в Китай начали проникать идеи западного современного искусства, в стране зародилось направление современного

танца со своими идеями, техникой и эстетикой.

Китайские теоретики современного танца провели всесторонний анализ и обобщение восточной и западной современной хореографии с различных аспектов, включая исторический контекст, хореографическую технику, локальную культуру, характеристики танца и анализ произведений. Благодаря глубокому изучению, исследованию и синтезу современных концепций зарубежного танца, в Китае началось формирование системы образования и преподавания современной хореографии.

В данной статье объектом исследования выступает преподавание современной хореографии в Китае. На основе учебной практики в Чжэнчжоуском педагогическом университете (КНР) автор ставит следующие вопросы:

- Что представляет собой современный танец в Китае?
- Какова взаимосвязь между современным танцем и техникой современной хореографии?
- Как осуществляется преподавание современной хореографии в китайских педагогических университетах?
- Каковы отношения между современным и традиционным танцем?

Современная хореография – это форма хореографии, основанная на принципах современного танца. В современном танце больше внимания уделяется творческому выражению танцора, свободному движению тела, поиску индивидуальности и экспериментированию.

Современный танец и традиционный танец тесно связаны и являются результатом процесса исторического развития. Китайский традиционный танец включает в себя китайский классический танец и китайский народный танец. Балет как признанная во всем мире классическая танцевальная форма, прошел сложный исторический путь развития: его истоки восходят к эпохе итальянского Возрождения XV века, становление как художественной системы произошло во Франции в XVI-XIX веках, а подлинного расцвета он достиг в России в XIX столетии, где сформировался как национальное явление высочайшей художественной ценности.

Для того, чтобы понимать возможности современного танца в международном поле, в настоящей статье мы рассмотрим классический танец и современный танец в сравнении.

Танец как культура прошел в Китае через процесс развития, расцвета, интернационализации и слияния искусств, много раз подвергался самоизменению под влиянием иностранных культур и, наконец, адаптировался к местным культурам, «пустил корни» и расцвел. Китайский современный танец, как иностранный или развивающийся танец, и классический танец местной традиции также являются двумя важными жанрами в искусстве танца, и между ними есть как различия, так и связи.

Классический танец, как правило, формируется в рамках определённого исторического периода и культурного контекста, обладая глубокими традиционными корнями. Например, китайский классический танец заимствует элементы древнего придворного танца, театральной традиции "сицюй" (кит. 戏曲 традиционная музыкальная драма)" и других исторических источников. Западный балет также относится к классическому танцу.

Современный танец возник в начале XX века как реакция против традиционных форм классического танца. Основоположники современного танца, такие как Айседора Дункан (известная как «мать современного танца»), отвергали жёсткие каноны классического балета, стремясь к естественному и свободному выражению в движении. Таким образом, свободный танец (Free Dance) стал отправной точкой для развития современного танца в Европе и Америке.

Творческая концепция

Современная хореография акцентирует выражение эмоций, идей и социальных наблюдений через призму современного мышления. Она фокусируется на внутреннем мире

человека, исследовании человеческой природы и глубоко укоренена в локальной традиционной культуре. Китайский современный танец интегрирует элементы национальной философии, литературы, искусства и фольклора, одновременно отражает актуальные проблемы общества и духовные потребности людей. Это позволяет танцу сохранять культурную глубину и в то же время передавать дух времени, демонстрируя преемственность и развитие китайской культуры в современном мире.

В отличие от классического танца, который часто следует чёткому повествованию или конкретным сюжетам, современный танец тяготеет к передаче абстрактных эмоций и концепций.

Особенности движения

Классический танец характеризуется строгими, регламентированными движениями с фиксированными паттернами и стилевыми схемами. Например, в китайском классическом танце существуют такие элементы, как «юньшоу» («движение облачных рук») и «юаньчанбу» («шаг по кругу»), а в балете — техника пуантов и пять позиций ног.

Современный танец, напротив, подчёркивает естественность движения, взаимосвязь дыхания и тела. Его движения более импровизационны и свободны, часто бросают вызов традиционной эстетике. Он стремится к поиску новых способов движения, необычных визуальных эффектов, асимметричных и деформированных пространственных форм, исследуя пределы возможностей тела и новые средства выразительности.

Стиль танца

Классический танец отличается элегантностью, торжественностью и гармонией, его акцент – на эстетике формы и техническом совершенстве. Современный танец, напротив, разнообразен в стилистике, подчёркивает индивидуальность и новаторство, часто наполнен интенсивными эмоциями и философским содержанием, отражая уникальное восприятие мира исполнителем.

Структурная организация

Современный танец отказывается от жёстких структурных рамок классического танца, используя более свободные и вариативные композиционные подходы. В нём могут применяться такие приёмы, как фрагментация, коллажирование, повторы и контрасты, что придаёт развитию сюжета и эмоций большую динамичность и напряжённость. Особое внимание уделяется работе с пространством и временным ритмом: разделение и трансформация сценического пространства, изменение темпа и паузы создают уникальную атмосферу и визуальные эффекты.

Музыкальное сопровождение

Классический танец традиционно сочетается с академической или народной музыкой (например, китайский классический танец сопровождается традиционными инструментами, а основой балета являются классические произведения). В современном танце музыкальный выбор значительно шире: от экспериментальных жанров до полного отказа от музыки в пользу естественных звуков среды, что подчёркивает синтез и взаимодействие звука и движения.

Костюмы

Костюмы в классическом танце строго регламентированы и отражают традиционные каноны. Например, в китайском классическом танце используются исторические костюмы различных династий, а в балете — пачки и пуанты. В современном танце костюм не имеет жёстких ограничений и зависит от концепции произведения, зачастую интегрируя элементы contemporary art, инсталляции, геометрические формы и даже перформанс.

Однако современный танец не является противоположностью классического – их основы взаимосвязаны, сущность едина, и они взаимно обогащают друг друга. Современный танец особенно нуждается в заимствовании элементов из классического танца.

Китайские современные хореографические работы часто используют элементы «шэньюнь» (кит. 神韵 – внутренняя энергия и пластика) из классического танца, творчески их переосмысляя. Яркий пример – творчество всемирно известного китайского хореографа Шэнь Вэя, который черпает вдохновение в традиционной китайской философии, ритмике, шагах и жестах, а также элементах тайцзи и ушу. Его постановка «Весны священной» Игоря Стравинского стала вторым международным заказным проектом в этом жанре – она сочетает ставшую традиционной эстетику этого балета с узнаваемыми китайскими пластическими кодами.

В свою очередь, современные постановки в классическом танце также активно заимствуют идеи и методы современной хореографии, что значительно обогащает их выразительные средства. Пройдя путь от первоначального неприятия со стороны консервативной публики, современный танец достиг творческой зрелости, вызывая все более глубокий эмоциональный отклик у зрителей. Это привело к включению его техник и методик в учебные программы танцевальных школ по всему миру.

В международной образовательной среде разные страны внедряют методы обучения современным танцам и хореографии в учебные классы, однако в Китае в процессе обучения современной хореографии сложились следующие особенности:

1) Деконструкция действий

Современная хореография учит естественной подвижности и физической свободе, а не стереотипным формам. Деконструкция – это разрушение первоначальной формы. В совершенстве овладевая пространством, танцовщик существенно усиливает хореографическую выразительность движений; например, современный балет русского хореографа Бориса Эйфмана «Анна Каренина» разрушает двигательную лексику классического балета – этой хореографии свойственны движения, отмеченные нерегулярными пространственными конфигурациями. Этот современный метод обучения хореографии называется «деконструкция тела».

2) Разнообразие тем

Темы современной хореографии могут быть найдены в образах, формах и символах традиционной культуры, а могут затрагивать личные эмоции, социальные проблемы или абстрактные понятия. Это полный отход от тем классического танца, таких как истории о великих людях, и более непосредственный переход в пространство личных эмоций. Например, современная танцевальная драма Бориса Эльфмана «Красная Жизель», адаптированная к ситуации в современном обществе, полностью отказывается от традиционного образа милой и жалкой девочки и очень сильно подчеркивает индивидуальный опыт оценки, делая тему более абстрактной.

3）Импровизация

Импровизация танцора в процессе выступления становится все более популярной среди публики. Импровизация стала новым видом исполнительского инструментария, который проверяет физическую чувствительность танцора, его воображение и мгновенную реакцию на окружающую обстановку, а также является очень эфемерным, персонализированным и неопределенным. В то же время она удивляет новым пластическим языком, как сказал китайский танцор-импровизатор Гу Минсинь: «Импровизация приносит мне неизвестное, и даже больше, она приносит зрителям новые стимулы». Поэтому родился метод преподавания импровизационной хореографии. В современном преподавании импровизационная хореография играет важную роль, значительно обогащая разнообразие стилей произведений, таких как кумулятивный метод американского хореографа Мосса Каннингема, метод кубиков и т.д., ставший пионером в современном танце.

4) Диверсифицированная интеграция

Современная хореография часто сочетается с театром, изобразительным искусством и

музыкой. Современный танец всегда стремится к уникальности в процессе творчества, пробует новое содержание или новые формы, которых никогда не было раньше. С одной стороны, хореографы современного танца стремятся к экстремальной текстуре движения тела в рамках минимализма. Таким образом, хореографическое произведение обретает способность воплощать базовый язык человеческого тела, раскрывая безграничное воображение, активируемое телесным движением. В свою очередь, хореограф экспериментирует с кооперацией между телесностью, визуальными образами, инсталляционными объектами и искусственным интеллектом (ИИ), инициируя критическую рефлексию современных социальных реалий.

Таким образом, обучение современной хореографии – это разработка концепций с использованием современной телесной лексики и формирование языка тела, имеющего современное значение, при развитии современных хореографических техник. Русская классическая балетная техника занимает важное место в международном пространстве, а новая идея современной хореографии возникла в XIX в. Вацлав Нижинский, который стремился нарушить балетную рутину, и чья работа «Послеполуденный час пастуха» стала сенсацией, также является представителем современных хореографов.

В китайской педагогической традиции современная хореография концептуализируется не как оппозиция традиционному танцу, а как диалектическое развитие его принципов, это одновременно и заимствование, и развитие. Китайский теоретик искусства Ван Ичуань интерпретирует данный феномен через концепт «текучей ретроспекции»（кит.流动回溯，Концепт новой образовательной философии в Китае）. Термин «текучесть» наполнен современный семантикой, выражающей безграничное стремление к исследованию будущего, тогда как «ретроспекция» отражает ностальгическую привязанность к классическому культурному наследию Китая и сознательный отказ от его девальвации. Это и есть тренд преподавания хореографии в наши дни: бесконечное исследование традиционной китайской культуры, но в то же время любопытство к современному и будущему новому.

В педагогическом смысле это признание чувства культурной принадлежности современных студентов, выражающее символы истории в новой перспективе. В этом и заключается смысл преподавания современной хореографии: передавать и обновлять.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин, Э.Б. Николаева Е.В. О философии музыкального образования: сущность, направленность / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М: Философские науки. – 2010. − №1. – С. 144-153.
2. Амонашвили, Ш.А. Размышления о гуманной педагогике / Ш.А. Амонашвили. – М., 1996. – 226 с.
3. Барыш, А.Ю. Ахмыловская, Л. А. Музыкальные и хореографические интерпретации Чехова: комментарии к Токийскому фестивалю. Проблемы музыкальной науки – С: Уфимская академия искусств, 2011. – № 1(8). – 108-112 с.
4. Безуглая, Г.А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа/ Г. А. Безуглая. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2015. — 272 с.
5. Буланкина, М. К. Совершенствование профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования: аксиологический подход: монография / М.К. Буланкина. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. – 184 с.
6. Гудзенко, Л.Г. Психология художественного творчества: учебно-методическое пособие / Л.Г. Гудзенко; составитель Л. Г. Гудзенко. – Минск: БГУКИ, 2016. – 81 с.

7. Ивлева, Л. Д. Классический танец: педагогические принципы и методы в обучении / Л. Д. Ивлева. – М.: ЧГИК, 2016. – 96 с.
8. Касимова, А.Р. Российско-китайские отношения в области науки и образования на современном этапе / А.Р. Касимова // Образование. – 2013. – №4. – С. 6-9.
9. Курагина, И. И. Хореографическое искусство: историко-бытовой танец / И.И. Курагина. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры (КемГИК), 2019. – 163 с.
10. Мордовина, И.Н. О национальном своеобразии балета / И.Н. Мордовина // Танцевальный фольклор: проблемы сохранения. – Тамбов: издательство ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. – С. 23-25.

REFERENCES

1. Abdullin, Je.B. Nikolaeva E.V. O filosofii muzykal'nogo obrazovanija: sushhnost', napravlennost' / Je.B. Abdullin, E.V. Nikolaeva. M: Filosofskie nauki. – 2010. − №1. – Pp. 144-153.
2. Amonashvili, Sh.A. Razmyshlenija o gumannoj pedagogike / Sh.A. Amonashvili. M., 1996. – 226 p.
3. Barysh, A.Ju. Ahmylovskaja, L. A. Muzykal'nye i horeograficheskie interpretacii Chehova: kommentarii k Tokijskomu festivalju. Problemy muzykal'noj nauki – C: Ufimskaja akademija iskusstv, 2011. – № 1(8). – 108-112 p.
4. Bezuglaja, G.A. Muzykal'nyj analiz v rabote pedagoga-horeografa/ G. A. Bezuglaja. — Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 2015. — 272 p.
5. Bulankina, M. K. Sovershenstvovanie professional'nogo masterstva pedagoga v sisteme horeograficheskogo obrazovanija: aksiologicheskij podhod: monografija / M.K. Bulankina. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 2022. 184 p.
6. Gudzenko, L.G. Psihologija hudozhestvennogo tvorchestva: uchebno-metodicheskoe posobie / L.G. Gudzenko; sostavitel' L. G. Gudzenko. Minsk: BGUKI, 2016. 81 p.
7. Ivleva, L. D. Klassicheskij tanec: pedagogicheskie principy i metody v obuchenii / L. D. Ivleva. – M.: ChGIK, 2016. – 96 p.
8. Kasimova, A.R. Rossijsko-kitajskie otnoshenija v oblasti nauki i obrazovanija na sovremennom jetape / A.R. Kasimova // Obrazovanie. – 2013. – №4. – Pp. 6-9.
9. Kuragina, I. I. Horeograficheskoe iskusstvo: istoriko-bytovoj tanec / I.I. Kuragina. – Kemerovo: Kemerovskij gosudarstvennyj institut kul'tury (KemGIK), 2019. – 163 p.
10. Mordovina, I.N. O nacional'nom svoeobrazii baleta / I.N. Mordovina // Tanceval'nyj fol'klor: problemy sohranenija. – Tambov: izdatel'stvo TGU im. G.R. Derzhavina, 1998. – Pp. 23-25.

Рыбина Диана Дмитриевна
аспирант кафедры методологии и технологий
педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: dd_rybina1@student.mpgu.edu

Rybina Diana D.
Postgraduate at the Departament of Methodology and Technology
Of Pedagogy Music Education named after E.B. Abdullin
Moscow Pedagogical State University

ОСВОЕНИЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ОСНОВ МЕНЕСТРЕЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУДУЩИМИ ПЕДАГОГАМИ-ВОКАЛИСТАМИ

Аннотация. В предлагаемой статье рассматривается проблема освоения исторических, культурологических и музыковедческих аспектов менестрельной музыкальной культуры в процессе подготовки будущих педагогов-вокалистов эстрадного направления на музыкальных факультетах педагогических вузов. Автор анализирует особенности менестрельной традиции, историю становления и развития с древних истоков, её влияние на развитие эстрадного вокального искусства и педагогики музыкального образования, а также предлагает методы и подходы к изучению данной темы в образовательном процессе.

Ключевые слова: менестрели, менестрельная культура, менестрельная музыкальная культура, педагоги-вокалисты, эстрадное исполнительство, эстрадное искусство, менестрельное творчество.

MASTERING THE HISTORICAL, CULTURAL AND MUSICOLOGICAL FOUNDATIONS OF MINSTREL MUSICAL CULTURE BY FUTURE VOCAL TEACHERS

Abstract. The proposed article examines the problem of mastering the historical, cultural and musicological aspects of minstrel musical culture in the process of training future teachers-vocalists of the pop direction at the music departments of pedagogical universities. The author analyzes the features of the minstrel tradition, the history of formation and development from ancient sources, its influence on the development of pop vocal art and pedagogy of music education and also offers methods and approaches to studying this topic in the educational process.

Keywords: minstrels, minstrel culture, minstrel musical culture, vocal teachers, pop performance, pop art, minstrel creativity.

Введение

Освоение историко-культурологических и музыководческих основ менестрельной музыкальной культуры будущими педагогами-вокалистами является мало разработанной проблемой педагогики музыкального образования. В данной статье мы кратко рассмотрим основные аспекты указанной проблемы.

Представляя собой одно из важнейших явлений в истории музыкального искусства и исторического культурного наследия, менестрельство оказало значительное влияние на развитие эстрадного вокального исполнительства, педагогики и музыкальной теории. Развиваясь и эволюционируя одновременно с мировой историей, музыка менестрельного типа (термин Чередниченко) представляет собой систему разностороннего вида творчества,

основывающееся на жанровом и стилистическом разнообразии. На современном этапе педагогики музыкального образования становится ясно, что данная проблема недостаточно широко разработана в сфере подготовки будущих педагогов-вокалистов эстрадного направления. В программах обучения специалистов данного профиля не уделяется детальное внимание аспекту изучения исторических истоков эстрадного искусства, особенностей средневековой развлекательной музыки, а также опыта средневековых исполнителей, характеризующегося устным способом передачи мастерства из поколения в поколение.

Цель данной статьи — выявить значимость освоения менестрельной музыкальной культуры для будущих педагогов-вокалистов и предложить методы и подходы к изучению этой темы в образовательном процессе. Освоение историко-культурологических и музыковедческих основ менестрельной музыкальной традиции является необходимым условием для формирования профессиональных компетенций будущих педагогов-вокалистов эстрадного направления.

Освоение глубоких историко-культурологических и музыковедческих знаний в области менестрельной музыкальной культуры способно сформировать у обучающихся более цельное и фундаментальное восприятие основ музыкального языка и дает возможность перенять особенности средневекового опыта, что способно образовать новые методические подходы в обучении.

Погружение в историко-культурологические особенности европейской менестрельной культуры и русского скоморошества и объединение этих феноменов под единым понятием объясняется тем, что становление и развитие педагогики музыкального образования в области эстрадного искусства напрямую связано с зарождением эстрадной (светской, популярной) мировой музыки от самых ее древних истоков по настоящее время. Следовательно, для того, чтобы описать методы обучения и его содержание на научном уровне, нужно осмысленно подходить к подготовке эстрадных педагогов-вокалистов, учитывая исторический контекст и накопленный опыт в этой области.

Историко-культурологические предпосылки формирования менестрельной музыкальной культуры

Существующая терминология в области эстрадно-джазового искусства может быть очень обширна и не всегда имеет общепринятые и четко зафиксированные определения. До 19 века не существовало устоявшегося термина для обозначения всего многообразия эстрадного искусства. Представителями этой сферы были разные артисты – поэты, музыканты, певцы, жонглеры. При всем разнообразии деятельностей, выполняемых такими артистами, наблюдалось и большое обилие различных наименований таковых. Это были миннезингеры, менестрели, шпильманы, скоморохи (на Руси) и многие другие, что было обусловлено не только территориальными признаками, но и многожанровостью этого вида искусства. Средневековый артист мог воплощать в одном лице сразу несколько видов творчества – актерство, танцы, жонглерство, музыкальное исполнительство (вокальное и инструментальное) и т.д.

Для более подробного рассмотрения особенностей менестрельной музыкальной культуры приведем термин «менестрельная культура» сформированный в научном сообществе на сегодняшний день. В первую очередь, к менестрельной средневековой культуре относят бесписьменный способ передачи артистического мастерства. Называя менестрельство «профессионализмом устной традиции» [4], авторы подчеркивают эту основную черту, характеризующую средневековое развлекательное искусство. Мастера артистического искусства осуществляли бесписьменную передачу не только литературных произведений, таких как легенды, мифы, баллады и песни, но и сохраняли профессиональные знания и навыки.

Исследователи А.М. Сапонов [4] и Т.В. Чередниченко [5] указывают на то, что устный музыкальный профессионализм играл ключевую роль в формировании и поддержании культурной идентичности в Средневековье. Менестрельная культура способствовала сохранению и передаче ценностей, норм и традиций, которые определяли жизнь общества того времени.

Самое крупное исследование, посвященное менестрелям, было написано уже упоминаемым нами автором – А.М. Сапоновым [4]. Он рассматривает историю становления и развития данного феномена и подробно описывает характеризующие его черты и особенности. Все термины, обозначающие средневековых артистов (шпильманы, труверы, менестрели и т.д.) автор относит к средневековому музыкальному (и вообще художественному) профессионализму устной традиции, что указывает на принадлежность поэтов-музыкантов и других жанровых исполнителей к единому культурному явлению зародившегося в Средние Века. А.М. Сапонов указывает на то, что «этот разряд артистов на протяжении нескольких веков стойко сохранял свои традиции, художественные навыки, все свойства клана. (…) Все это – единое явление, сохранявшее свой традиционный облик приблизительно с XI века до начала нового времени и определяющее в эту эпоху практически всю профессиональную сторону светской музыкальной культуры» [4, с. 30].

Менестрельная традиция зародилась в народной среде и была тесно связана с народной культурой, отражая её особенности. Музыка менестрельного типа отличалась мелодичностью, ритмичностью и эмоциональной выразительностью. Менестрели использовали различные музыкальные инструменты, такие как лютня, виола, гитара и др.

Важной особенностью менестрельной традиции было её синтетическое начало. Менестрели объединяли в своём творчестве музыку, поэзию и театр. Это позволяло им создавать яркие и запоминающиеся образы, которые находили отклик у слушателей.

Одной из главных причин формирования и распространения менестрельной музыкальной культуры стал активный рост городов на европейской территории в Средние Века, а также появление частных школ и светского образования, которое имело большие свободы, чем образование церковной направленности. Новые тенденции в искусстве и культуре привели к расцвету светской лирической поэзии, которая, как мы знаем, тесно связана с культурой менестрелей и является её неотъемлемой частью. Кроме этого, развитие и совершенствование дорожного сообщения между городами привело к возможности обмениваться культурным опытом музыкантов уличной среды.

Менестрельная музыкальная культура на Руси была представлена скоморохами, о чем свидетельствую многочисленные исторические источники. Изучением скоморошества занимались такие выдающиеся исследователи, как И.Д. Беляев, А.Н. Веселовский и П. Морозов — до революции 1917-го года в России, а также Н.Ф. Финдейзен, А. Зимин и другие — в советское время.

Несмотря на большое количество трудов и исследований в разных областях науки, затрагивающих скоморошество не достигнута полная ясность в истории данного явления, а также, интересующая нас, сфера педагогики музыкального образования и отражение исторического опыта в современных условиях подготовки молодых специалистов.

Особую важность в исследовании культуры средневековых менестрелей имеют работы М.М. Бахтина, который впервые выделяет народную смеховую и гротескно-карнавальную культуру как основополагающий элемент средневековой культуры. Уделяя особое внимание этой теме, автор отмечает, что в научной литературе народный смех в творчестве рассматривается недостаточно. Ключевая проблема заключается в некорректной интерпретации сущности народного юмора, обусловленной применением концепций и категорий, сформированных в рамках эстетики Нового времени.

До проведения исследований М. М. Бахтина специфичность народной смеховой культуры прошлого оставалась неизученной. Тем не менее её роль и влияние в Средние века и эпоху Возрождения были значительными. Мир смеховых форм и проявлений создавал яркий контраст с официальной и серьёзной культурой церковного и феодального Средневековья, что неизбежно накладывало отпечаток на развитие и восприятие обеих культур.

Музыковедческие особенности менестрельной музыки

Музыку менестрельного типа в своих исследованиях впервые выделила Т.В. Чередниченко [5] поставив ее в ряд с такими типами «музык» [там же] как фольклорная, канонически-импровизационная, опус-музыка. Классифицировав музыку по этим четырем типам, автор не только дает подробную характеристику менестрельной музыкальной культуре, но и разделяет ее историческое развитие на этапы.

Освещая музыковедческий аспект менестрельной музыкальной культуры, многие исследователи отмечают, что ее особенности заключаются в своеобразии музыкальной формы, гармонии, мелодии и ритма. Можно точно отследить сходство современной эстрадной песни и средневековой музыки (песен и танцев), исполняемой менестрелями, так как ее основой является рефренная (куплетная) форма. Гармония опиралась на диатонические лады и простые аккордовые последовательности. Выразительность часто достигалась путем ускорения ритма к концу песни, доводя напряжение до высшей точки с последующей разрядкой. Кроме всего этого, применялись элементы импровизации и варьирования. К некой общепринятой основе прибавлялось индивидуальное мастерство исполнителя, который на свое усмотрение применял различные импровизационные ингредиенты. Что придавало менестрельной культуре ценные черты, о которых говорится в исторических хрониках и мемуарах.

Освоение музыковедческих основ менестрельной музыкальной культуры необходимо будущим педагогам-вокалистам эстрадного направления для лучшего понимания этой традиции и использования ее элементов в своей педагогической деятельности.

Методы и подходы к освоению менестрельной музыкальной культуры в образовательном процессе

Историко-культурологические и музыковедческие основы менестрельной музыкальной культуры студенты могут получить в ходе лекций и семинаров по теории и истории музыки, в которых отдельно и подробно будут рассматриваться все этапы становления и развития, от Средневековья, до сегодняшних дней. Попытку разделить все историческое течение развлекательной музыки на этапы осуществила Т.В. Чередниченко в своей работе «Музыка в истории культуры» [5]. Автор выделяет четыре основных этапа развития менестрельства:

1. Средние века;
2. XVIII–XIX века;
3. Поп–музыка XX века;
4. Поп–музыка в аранжировке видеоклипа.

Добавление к теоретическому подходу анализ музыкальных произведений разных эпох данного направления способно проявить у студентов способность применять и распределять элементы музыкального языка в разных стилях и направлениях. Что, безусловно, является необходимым навыком в освоении всего многообразия эстрадной вокальной музыки. Кроме того, понимание и выявление лучших образцов эстрадной песни способно сформироваться только при полном восприятии всего исторического течения развлекательной музыки.

Импровизационная основа менестрельной музыкальной культуры напрямую связана со свободой в творчестве, а значит перенимаемый опыт менестрельства в современном обучении должен сформировать у студентов навык творческого самовыражения путем варьирования различных приемов исполнения, а также применение в творческой и педагогической деятельности разных видов искусства.

Это позволит расширить музыкальный кругозор и творческие способности обучающихся, что приведет к высокохудожественному и эстетическому росту эстрадной музыкальной культуры у педагогов-вокалистов.

Заключение

На сегодняшний день проблема освоения менестрельной музыкальной культуры недостаточно широко рассматривается в педагогике музыкального образования, это приводит к неглубокому изучению исторических истоков эстрадного вокального исполнительства, что сказывается на профессиональном уровне педагогов-вокалистов и широте их творческого потенциала. Знание принципов и особенностей менестрельной музыки позволяет будущим педагогам более глубоко понимать природу музыкального искусства, развивать свои навыки импровизации и интерпретации музыкальных произведений, органично сочетать разнообразные элементы исполнительства. Мы считаем, что освоение ключевых элементов менестрельной культуры позволит будущим педагогам-вокалистам эстрадного направления наиболее глубоко и целостно интерпретировать музыкальный материал

Таким образом, освоение менестрельной музыкальной культуры является важным шагом на пути к повышению качества музыкального образования и развитию творческого потенциала педагогов-вокалистов эстрадного направления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Николаева, Е.В. Музыкальное образование в России: Историко-теоретический и педагогический аспекты: дис. ... доктора педагогических наук: 13.00.02, 13.00.01. - Москва, 2000. - 393 с
2. Рапацкая, Л.А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития / Л. А. Рапацкая // Ценности и смыслы. – 2016. – № S6. – С. 6–14.
3. Рапацкая, Л.А. Цивилизационный подход в педагогике музыкального образования: методологические основания и перспективы развития / Л. А. Рапацкая // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9, № 4. – С. 9–28.
4. Сапонов, М.А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – М.: Классика-XXI, 2004. – 400 с.
5. Чередниченко, Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется муз. искусством / Т. В. Чередниченко Вып. 1- Долгопрудный: Аллегро-пресс; М. : Мособлупрполиграфиздат, 1994. - 215 с.

REFERENCES

1. Nikolaeva, E.V. Muzykal'noe obrazovanie v Rossii: Istoriko-teoreticheskij i pedagogicheskij aspekty: dis. ... doktora pedagogicheskih nauk: 13.00.02, 13.00.01. - Moskva, 2000. - 393 p.
2. Rapackaya, L.A. Kul'turologicheskij podhod v muzykal'nom obrazovanii: istoriya i perspektivy razvitiya / L. A. Rapackaya // Cennosti i smysly. – 2016. – № S6. – Pp. 6–14.

3. Rapackaya, L.A. Civilizacionnyj podhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovaniya: metodologicheskie osnovaniya i perspektivy razvitiya / L. A. Rapackaya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – T. 9, № 4. – Pp. 9–28.
4. Saponov, M.A. Menestreli: Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy / M. A. Saponov. – M.: Klassika-XXI, 2004. – 400 p.
5. Cherednichenko, T.V. Muzyka v istorii kul'tury: Kurs lekcij dlya studentov-nemuzykantov, a takzhe dlya vsekh, kto interesuetsya muz. iskusstvom / T. V. Cherednichenko Vyp. 1- Dolgoprudnyj: Allegro-press; M.: Mosobluprpoligrafizdat, 1994. - 215 p.

Ци Мэнжуй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: nat-saa@mail.ru

Qi Mengrui
graduate student
Herzen State Pedagogical University

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ ПРОЦЕССА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ИМПЛЕМЕНТАЦИИ В ОБЛАСТИ МУЗЫКИ В КИТАЕ

Аннотация. Методологические принципы исследования процесса педагогической имплементации в области музыкального образования и методы современного обучения вызывают повышенный интерес в педагогическом сообществе и представлены актуальными научными изысканиями в данной области. Поиск и утверждение культурных международных связей, обнаружение преемственности педагогических идей, анализ научно-методической школы являются аспектами проблемного поля в сфере высшего музыкального образования и воспитания и профессиональной подготовки специалистов в области музыки.

Ключевые слова: методологические подходы, педагогическая имплементация, научные исследования, прослеживание пути становления, высшее музыкальное образование, преемственность идей.

METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE PROCESS OF PEDAGOGICAL IMPLEMENTATION IN THE FIELD OF MUSIC IN CHINA

Annotation. The methodological principles of the study of the process of pedagogical implementation in the field of music education and the methods of modern teaching are of great interest in the pedagogical community and are represented by relevant scientific research in this field. The search and establishment of cultural international relations, the discovery of the continuity of pedagogical ideas, the analysis of scientific and methodological schools are aspects of the problem field in the field of higher musical education and education and professional training of specialists in the field of music.

Keywords: methodological approaches, pedagogical implementation, scientific research, tracing the path of formation, higher musical education.

Актуальность изучения процессов педагогической имплементации музыкальной культуры в традиционную китайскую национальную традицию вызывается повышенным интересом со стороны музыкознания и музыковедения, в особенности, в настоящее время, – когда в российских вузах культуры и искусств наблюдается масштабный приток студентов, магистров и аспирантов из Китайской народной республики.

Перекрестный год культуры КНР и РФ – 2024 – дал старт обновленным проектам в области науки, культуры, искусства, высшего и поствысшего образования, и значительно увеличил творческие активности акторов данного процесса. Так, была возобновлена или активизирована деятельность молодежных фестивалей искусств, музыкальных конкурсов (всех видов и жанров), литературных состязаний, в том числе, на знание языка или переводческой культуры, художественного чтения, смотров хореографии, прикладного искусства, дизайна и живописи.

Такими локусами стали, например, международные конкурсы и фестивали:

- «Золотой лотос»,
- «Мост»,
- «Водяной Куб»,
- «Харбинское лето», проводимые и в Китае и в России и многие другие.

Активизация международных культурных связей обусловлена важными политическими событиями, происходящими в современном мире. Высшее музыкальное образование как культурный мост между нашими странами направляет динамику развития межнационального диалога с целью укрепления гуманистических идеалов в обществе. Музыка снова становится универсальным языком, обеспечивающим духовно-нравственную готовность к сотрудничеству и открытость к вызовам современности, определяющим задачи просвещения молодого поколения.

Методологические принципы исследования данной проблемы и методы обучения представлены в трудах таких ученых как: В. П. Беспалько, А. А. Вербицкий, И. И. Ильясов, И. Я. Лернер, А. В. Петровский, М. Н. Скаткин; методы обучения в теории проблемного обучения изложены в научных трудах Ю. К. Бабанского, П. Я. Гальперина, В. В. Давыдова М. И. Махмутова, А. М. Матюшина, Я. А. Пономарева, Н. Ф. Талызиной.

Влияние русской вокальной школы на формирование вокализма Китая освещено в трудах следующих исследователей из КНР: Ли Сяоин, Чжан Цинъюнь, Ван Чжшэнь, Ян Чжоу, Ли Цзянь, Гуань Чэнвэй, Ли Сяосюй, Гэн Липэн, Ли Инань, Чжан Япэн.

Практику, широко внедряющую результаты исследований, ведут высшие учебные заведения наших стран, в том числе консерватории, музыкальные центры и музыкальные школы Китая.

Среди высших учебных заведений в России, уделяющих большое внимание развитию международных молодежных культурных проектов, дающих возможность студенчеству проявить себя на высоких сценических подмостках, значатся:

– Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова;
– Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена;
– Санкт-Петербургский государственный институт культуры;
– Санкт-Петербургский государственный университет профсоюзов и др. [10].

В названных высших учебных заведениях на специализированных кафедрах музыкального искусства осуществляется профессиональная подготовка специалистов, в том числе, по специальности «Художественное образование. Педагогическая деятельность в области музыки». Пролонгированное обучение в формате аспирантуры регламентируется требованиями Всероссийской аттестационной комиссии Российской Федерации (ВАК РФ) по специальности – 5.8.2., как, например, указано в пункте 15.: История становления и развития методов, технологий и организационных форм предметного образования [2].

Проблема в обучении молодого поколения музыкантов зиждется на вопросах преемственности образовательных программ, по которым получили начальное музыкальное и среднее музыкальное профессиональное образование современные иностранные абитуриенты вузов культуры и искусств (в частности, абитуриенты из КНР). Данная проблема уходит корнями в историю педагогической имплементации русской музыкальной традиции в народное китайское творчество.

Известно, что в связи с строительством КВЖД из Российской империи в Китай прибыли русские и европейские музыканты. В данное время были организованы большие гастрольные туры, произошли первые культурные обмены; существуют, например, свидетельства о гастролях Федора Шаляпина и Александра Вертинского в Китае (Харбин, Шанхай, Пекин) и Японии в начале XX века.

Несколько позже – второй этап ознакомления с русским и европейским музыкальным потенциалом – волна русской эмиграции в Китай; в то время не случайно Харбин называли музыкальной столицей мира. В обозначенный период вокалисты, дирижеры, инструменталисты из России смогли открыть в Харбине и Шанхае музыкальные профессиональные центры и школы для детей и юношества (свидетельства указывают на обучение как русских так и китайских учеников наравне); были созданы ансамбли, хоры и оркестры; в 30-е годы был организован первый национальный конкурс композиторского творчества (продюсер и организатор конкурса русский музыкант, исполнитель и композитор Александр Черепанов).

Наиболее положительным фактором становления и развития музыкальной культуры Китая стал педагогический десант советских педагогов, обогативших китайскую национальную традицию методиками обучения и воспитания молодых музыкантов. Самой яркой звездой на небосклоне русской, советской музыкальной педагогики в Китае стало имя вокалиста, артиста Владимира Шушлина (бас), заложившего основу китайской вокалистики и воспитавшего целую плеяду оперных певцов в Китае [5].

В дружественную страну были транслированы и переведены на китайский язык методики и программы обучения, экспертная система экзаменов, традиции концертирования, манера бельканто, знания по музыковедению и музыкознанию, европейские стандарты оперного и камерного исполнительства, техники коллабораций, аккомпанирования и сценической практики. Более того в совместных концертах русских учителей и китайских учеников звучали переводы текстов песен, романсов и других литературных источников (например, либретто) и использовалась нюансировка народной вокальной исполнительской культуры.

В довоенный период Китай смог открыть первые консерватории, объявить об организации и прохождении профессиональных конкурсов по видам и жанрам, создать джаз-бэнд, национальный балет, – развить систему музыкального образования в стране, как среднего, так и высшего, в целом было положено начало становлению профессионального музыкального образования в стране.

Политические события, к большому сожалению, на некоторое время прервали нить культурных советско-китайских связей. В этот период пострадали представители музыкального и музыкально-педагогического сообщества, их знаменитые ученики, была несколько деформирована сама система музыкального образования и воспитания в Китае.

Во время Второй мировой войны, когда музыка использовалась для объединения народа, вновь зазвучали революционные советские песни, – патриотический и лирический контент музыкальной культуры, в котором гражданская тема выходила на первый план. В тот период времени в народе снова стала популярна русская народная песня «Дубинушка», когда-то грандиозно воспета и эмоционально возвышена Федором Шаляпиным, и ставшая гимном тяжелого труда, понятного жителям страны.

Исследованием определено следующее: уже в 1950 году первое исполнение получила песня «Москва-Пекин» на долгие годы ставшая символом советско-китайской дружбы и сотрудничества [8].

«Москва-Пекин,
Москва-Пекин!
Идут вперед народы!...» [7].

В послевоенные годы активизировалась также международная образовательная деятельность: в Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского были направлены на обучение молодые китайские композиторы. Несколько музыкантов из Китая, получивших высшее советское образование на факультете композиции, смогли представить совершенно новый глубокий музыкальный материал, основанный на национальном фольклоре и

потенциале традиционной китайской народной музыки. Так появились собственные национальные оперы, различные другие формы музыкального сочинительства, музыка для балетов, спектаклей, шоу, а также мюзиклы.

В этой связи необходимо заметить, что китайский народ выражает огромную благодарность советской музыкальной школе, учителям музыки, заложившим основу педагогической системы, которым удалось тонко вплести в ткань национальной культуры европейскую методику преподавания. Так, школы и консерватории КНР носят советские имена, установлены памятники известным музыкантам, учреждены конкурсы и фестивали в память пионеров музыкальной педагогики из Советского Союза.

Раскрывая противоречие, заключенное в процессах музыкально-педагогической имплементации в китайское национальное музыкальное образование, необходимо обратить внимание на влияние международного музыкального сообщества, не ограничивающееся культурными связями с Россией и СССР, – то есть, на творческий поиск Китаем коллегиальности со специалистами в области музыки из других стран, и в тоже время, сохранения собственной культурной идентичности. Данный период Нового времени КНР остался в истории китайской культуры под названием «Новая волна» (датируемый второй половиной прошлого века).

Большим событием в музыкальной жизни Китая Нового времени стали лекции и семинары приехавших в страну известных профессоров мирового уровня. Данный факт приводится в качестве аргумента в пользу формирования нового профиля китайской музыки, получившей воздействие не из музыкальных центров СССР.

В конце 1970-х и начале 1980-х годов в Центральной консерватории в Пекине читали лекции и проводили профессиональные встречи – семинары, конференции, мастер-классы выдающиеся музыканты, педагоги и исследователи:

- известный профессор, ученик Э. Вареза – Чжоу Вэньчжун (годы жизни: 1923-2019) из Колумбийского университета;
- композитор Юн Исан, Корея (годы жизни: 1917-1995) из Западного Берлина;
- Александр Гёр (родился в 1932) из Кембриджского университета;
- композитор Такэмицу Тору, Япония (годы жизни: 1930- 1996);
- композитор Ханс Вернер Хенце, Германия (годы жизни: 1926-2012) и другие [11].

Современными исследователями подчеркивается, что культурный потенциал выше обозначенных авторских курсов лекций, занятий с учениками, сыграл огромную просветительскую роль и стимулировал развитие современной китайской музыки. Считается, что музыка Западной Европы и Америки совершила культурный переворот в области развития китайской национальной музыки, дала ключ к новому вектору композиторского сочинительства, переосмыслению традиционной китайской музыки, и, в особенности, инструменталистики (так как народные инструменты подверглись забвению на некоторое время и не использовались в составах оркестров).

Однако, глубокий научный анализ музыкальной историографии, методы музыковедения и музыкознания, а также феноменологический подход к изучению современной китайской музыки, говорит о том, что влияние русской музыки и русской музыкальной традиции неоспоримо; базис педагогической музыкальной и, что подтверждается исследованиями, педагогической хореографической имплементации лег в основу становления и последующего развития музыкальной и танцевальной культуры Китая [4].

В обсуждении данного вопроса активно участвуют современные музыковеды и музыканты-педагоги двух стран, так как определяется фактор преемственности образовательных концепций в течение целого столетия.

Так, в 1980-е годы в Китае стали издаваться теоретические работы по технике современной музыки и её соотношении с китайской музыкой, среди которых «Судьба модернистской музыки в Китае» Ван Шэньшэня, получившей признание исследователей [9].

Также большое внимание обращает на себя работа по музыкантской науке «Соотношение между современной европейской и китайской музыкой с 1945 года» автора-исследователя Чжун Цзылиня [9]. Данное исследование обнаруживает дихотомию в гипотезах, выдвигаемых разными авторами по поводу значимых культурных изменений в национальной китайской музыке.

Активно прослеживается анализ композиторского творчества в исследовании «Курс сочинения серийной музыки» под авторством Чжэн Инле [9]. Анализ оперы-сериа и оперы, как, в общем, новой формы музыкального сочинительства для Китая прослеживается в данном труде как путь возникновения оперного искусства на китайской сцене.

Культурная революция, ее последствия для страны, и преобразования, постигшие китайский музыкальный педагогический мир, достаточно полно представлены в обобщающем труде «Очерк о китайской музыке “Новой волны”» автора-исследователя Аньго Вана [9].

Противоречивые музыковедческие вопросы, открывающие путь к серьезному педагогическому осмыслению процессов имплементации и международному диалогу культур поднимаются и в других исследованиях, как, например, в трудах теоретиков-методологов: В. П. Беспалько, А. А. Вербицкого, И. И. Ильясова, И. Я. Лернера, А. В. Петровского, М. Н. Скаткина; методы обучения в теории проблемного обучения изложены в научных трудах Ю. К. Бабанского, П. Я. Гальперина, В. В. Давыдова М. И. Махмутова, А. М. Матюшина, Я. А. Пономарева, Н. Ф. Талызиной. Влияние русской вокальной школы на формирование вокализма Китая освещены в трудах: Ли Сяоин, Чжан Цинъюнь, Ван Чжшэнь, Ян Чжоу, Ли Цзяня.

Современные исследования по данным вопросам представлены в работах аспирантов и молодых ученых кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена, Пекинской и Шанхайской консерваторий, Хэбэйского университета.

Среди них находятся исследования молодых китайских ученых, окончивших аспирантуру в российских вузах и обучившихся на профильных кафедрах, таких как: Се Тяньпай, Чжан Чи, Ли Цзяньсюня, Чжан Япэна, Лю Юйчэня, Ци Мэнжуй, Цзян Юйюань, Сяо Вэньлай, Син Пансюэнь и других. Научными руководителями данных диссертационных работ являются Е. В. Гребенюк, Н. И. Верба, Т. В. Иванилова, В. А. Гуревич, В. А. Ремезова, Т. Н. Полякова, Н. П. Андреева. В них активно обсуждаются актуальные проблемы нового отражения национальной специфики музыки, в том числе, в произведениях композиторов «Новой волны» как неоднозначного явления в культурной жизни КНР в период второй половины прошлого века.

Наиболее важным в данных исследованиях представляется следующий аспект: «Русская вокальная традиция в развитии музыкальной культуры Китая середины XX века»; исследование проводится аспирантом Чжан Япэном (научный руководитель Н. П. Андреева) на кафедре МВиО ИМТиХ РГПУ имени А. И. Герцена [6]. В дополнение к сказанному приводится пример нового исследования, начатого аспирантом Гуань Чэнвэй на тему: «Актуальные способы сохранения национального музыкального фольклора», в котором раскрываются механизмы поиска, атрибуции, обработки, сохранения и

популяризации образцов музыкальной аутентики на материалах советской, российской школы этнографии и фольклористики [1].

Согласно проведенных исследований необходимо отметить, что «после Культурной революции искусство Китая вернулось к прежним идеям модернизации на основе традиций национальной культуры. Многие учёные, получившие классическое китайское образование, призывали к освоению мировых и западных стандартов, особенно в области демократизации общества и развития современной науки. Полосы периодических изданий использовались в качестве трибуны, откуда выражали своё мнение интеллектуалы.

Еще раз подчеркивается, что одним из рупоров своеобразного культурного смятения стал журнал «Новая волна» – очень влиятельное издание того времени. Журнал носил одно имя с историческим периодом в культуре КНР и олицетворял векторы ее развития.

Так, в искусстве «Новой волны» выделяются два аспекта:

– возвращение к познанию мира и жизни, что помогало людям преодолеть последствия сложного времени Культурной революции. Провозглашалась необходимость нового взгляда и на древнюю китайскую музыку, глубокое понимание её уникальности, тонкости звучания, ритмической свободы, создающей впечатление неопределённости. Это были важные моменты новой эстетики китайской музыки.

Можно выделить ключевые аспекты с точки зрения молодых композиторов. Во-первых, акцент делался на том, что музыка – это не только красивый звук, но (прежде всего) одна из частей большой мировой системы, взаимодействующая с ней. Музыка ни в коем случае не должна служить политике, хотя в истории Китая такие прецеденты были в древние времена конфуцианства и его особой философии (V в. до н.э.), а также во время Второй мировой войны, когда музыка использовалась для объединения народа. Представители «Новой волны» были уверены: делать музыку прислужницей политики и опускать её на сугубо утилитарный уровень нельзя. Отныне музыка должна быть независимой.

Во вторых, – предлагалось отказаться от использования в качестве эталона западной классико-романтической и русской советской музыки, которая была представлена в Китае преимущественно песнями военных лет (с переводом текста на китайский язык). Два источника, по которым предлагается создать современную китайскую музыку, это – современная западная и китайская традиционная музыка.

В третьих, – представители Новой волны считали, что создание музыки направлено в будущее. Искусство не может синхронизироваться со временем, оно должно идти впереди времени» [11].

Исследователь В. Н. Холопова пишет по этому поводу, что «воля к передовому творчеству, стоящему на мировом уровне, проявилась у китайских композиторов в такой сильной степени, что сформировался оригинальный, своеобразный пласт творчества, который и может быть назван китайским авангардом, в широком смысле этого слова» [3, с.243].

Важно привести цитаты самих участников данного процесса. Из интервью композитора Сюй Чанцюня (город Тяньцзинь, 2017 год): «Композитор уделяет большое внимание и русской музыке. Он считает, что «российские музыканты обладают сильно выраженным национальным сознанием: независимо от того, в какой период они живут или в какой стране находятся, они никогда не отвлекаются от русской музыкальной традиции.

Двадцатый век стал временем создания широкого спектра разнообразных произведений. Многие композиторы, для того, чтобы избежать классического или романтического музыкального языка, ломают голову, чтобы создать отличительную технику, а также над созданием нового типа мелодии» [11].

Отличительным моментом интервью с маэстро стало следующее: русская музыка, по его мнению, «создаётся с этнической грустью». Но именно это является исходным пунктом национального музыкального языка, в котором сочетаются эмоции, присущие русской культуре, и западные музыкальные тенденции, и ключевые факторы инноваций. Эта концепция оказала большое влияние на его работы. «Я думаю, что уровень музыки и технологии не зависят друг от друга. Технология является средством, а музыка – это душа. Конечно, хорошая музыка – это культура, история и душа народа. И она должна быть вне границ» [11].

В настоящее время композитор работает в Китае в разных национальных шоу, сотрудничает с крупными издательствами на материке и с издательствами Тайваня, издаёт научные и методические работы. Сюй Чанцзюнь неоднократно получал приглашения в различные учебные заведения Китая и других стран для проведения лекций.

Среди высших «учебных музыкальных заведений, в которых работал С. Чанцзюнь значатся следующие:

- Миланская консерватория (1996),
- Китайский университет Гонконга (1998),
- Научно-исследовательский институт Рима (2001),
- Университет штата Мэриленд (2001),
- Университет штата Миссури (2006/2007),
- Корнельский университет (2007).

А также проводил мастер-классы:

- на «Летнем Фестивале» в Аспене (2007),
- в Школе в Брук Хилле (2007),
- в Синхайской консерватории (2002/2016),
- в Аньхойском университете искусств (2003),
- в Консерватории «Винченцо Беллини» в Палермо (2013),
- в Краковской музыкальной академии (2014)» [11].

Выше представлен материал беседы с композитором, датированный 2017 годом.

В настоящее время поиск творческих связей обращается к литературе, так как на поэтические тексты пишутся новые музыкальные произведения молодыми китайскими композиторами и исполняются студентами и молодыми певцами.

Так, исследование располагает сведениями об авторе поэтических книг Ли Янлене – единственном поэте Китая, пишущем на русском языке, воспевающем нашу природу, язык, гуманистические ценности, дружественное соседство наших стран и красоту; известно, что поэт Ли Янлен принят в 1997 году в Союз писателей России.

В заключении необходимо выразить эмоциональность культурных связей России и Китая, в особенности в области музыки. Векторы развития музыкально-педагогической сферы продолжают перспективу необходимых исследований; требуют изучения, например, программы обучения музыке и обновление репертуара.

Важным тезисом нового исследования является пролонгация феномена литературы и музыки Серебряного века в Харбине и других городах Китая в течение целого столетия. Об этом научном высказывании говорит и новый документальный фильм «Неразлучное чувство к России. Дорога к журавлям», показанный по каналу «Культура» 24 апреля 2025 года на российском телевидении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуань Чэнвэй. Актуальные способы сохранения национального музыкального фольклора / Чэньвэй Г. // Россия как самобытная цивилизация и открытое

культурное пространство. Сборник научных трудов XXXI Международной научной конференции «Ребенок в современном мире. Открытость России миру: исторический опыт, взаимодействие, сотрудничество, преодоление конфликтов». 23-24 апреля. Санкт-Петербург. РГПУ имени А. И. Герцена. Издательство «Политех-пресс». Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого. – Санкт-Петербург. – 2025. – С. 471-474.

2. Теория и методика обучения – 5.8.2 – [Электронный ресурс] – chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mgimo.ru/upload/2022/08/5.8.2-teoriya-i-metodika-obucheniya-i-vospitaniya-po-oblastyam-i-urovnyam-obrazovan.pdf?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru (дата последнего обращения 24.04.25.).
3. Холопова, В. Н. «Параметр экспрессии» — новое измерение музыкального языка / В. Н. Холопова // Музыкальная фактура. Сб. РАМ им. Гнесиных. Вып. 146.
4. Чжан, Япэн. Влияние русской вокальной школы на развитие китайской вокальной музыки середины XX века [Текст] / Ч. Япэн, Н. П. Андреева, Е. А. Полехина, Л. М. Замилова // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании: IY Всероссийская научно-практическая конференция (25 марта 2023 года). – СПб. СПбГУП. 2023. – С.117-119.
5. Чжан, Япэн. Влияние русской музыкальной традиции на развитие вокального искусства Китая [Текст] / Ч. Япэн // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Выпуск 17. РГПУ имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2022. Изд-во «Астерион» – С.137-141.
6. Чжан, Япэн. Русская вокальная традиция в развитии музыкальной культуры Китая середины XX века [Текст] / Я., Чжан, Н. П., Андреева // Философия образования и проблемные пространства детства: сборник научных трудов к 225-летию РГПУ имени А. И. Герцена. – СПб. РГПУ имени А. И. Герцена. 2023. – С. 364-368.
7. Чжан, Япэн. Традиция массовой советской песни в обучении вокалу в Китае [Текст] / Ч. Япэн // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Выпуск 18. РГПУ имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2023. Изд-во «Астерион» – С.137-141.
8. Чжан, Япэн. Взаимодействие русской и китайской вокальных школ в период 1950-1960-х годов XX века [Текст] / Я. Чжан // «Педагогический научный журнал». Том 7. – № 4. – 2024 г. – СПб. – С. 206-212.
9. Чжан, Япэн. К вопросу становления неокитайской вокальной школы [Текст] / Я. Чжан // «Педагогический научный журнал». Том 7. – № 4. – 2024 г. – СПб. – С. 146-152.
10. Чжан, Япэн. Музыкальное образование китайских студентов в России XX-XXI вв.: траектория и практика профессионального становления и концертная практика [Текст] / Я. Чжан // Наука и практика в образовании: электронный научный журнал. Том 6. – № 2 (2025). – С. 90-96.
11. Янь Цзанянь. Национальные традиции в творчестве китайского композитора сюй Чанцзсня: диссертация канд. искусствоведения – 17.00.02. – Москва. – 2020.

REFERENCES

1. Guan' Chjenvjej. Aktual'nye sposoby sohranenija nacional'nogo muzykal'nogo fol'klora / Chjen'vjej G. // Rossija kak samobytnaja civilizacija i otkrytoe kul'turnoe prostranstvo. Sbornik nauchnyh trudov XXXI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «Rebenok v sovremennom mire. Otkrytost' Rossii miru: istoricheskij opyt, vzaimodejstvie, sotrudnichestvo, preodolenie konfliktov». 23-24 aprelja. Sankt-Peterburg. RGPU imeni A.

I. Gercena. Izdatel'stvo «Politeh-press». Sankt-Peterburgskij politehnicheskij universitet Petra Velikogo. – Sankt-Peterburg. – 2025. – Pp. 471-474.
2. Teorija i metodika obuchenija – 5.8.2 – [Jelektronnyj resurs] – chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mgimo.ru/upload/2022/08/5.8.2-teoriya-i-metodika-obucheniya-i-vospitaniya-po-oblastyam-i-urovnyam-obrazovan.pdf?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru (data poslednego obrashhenija 24.04.25.).
3. Holopova, V. N. «Parametr jekspressii» — novoe izmerenie muzykal'nogo jazyka / V. N. Holopova // Muzykal'naja faktura. Sb. RAM im. Gnesinyh. Vyp. 146.
4. Chzhan, Japjen. Vlijanie russkoj vokal'noj shkoly na razvitie kitajskoj vokal'noj muzyki serediny XX veka [Tekst] / Ch. Japjen, N. P. Andreeva, E. A. Polehina, L. M. Zamilova // Sovremennye audiovizual'nye tehnologii v hudozhestvennom tvorchestve i vysshem obrazovanii: IY Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja konferencija (25 marta 2023 goda). – SPb. SPbGUP. 2023. – Pp.117-119.
5. Chzhan, Japjen. Vlijanie russkoj muzykal'noj tradicii na razvitie vokal'nogo iskusstva Kitaja [Tekst] / Ch. Japjen // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh. Sbornik nauchnyh trudov. Vypusk 17. RGPU imeni A. I. Gercena. Sankt-Peterburg, 2022. Izd-vo «Asterion» – Pp.137-141.
6. Chzhan, Japjen. Russkaja vokal'naja tradicija v razvitii muzykal'noj kul'tury Kitaja serediny HH veka [Tekst] / Ja., Chzhan, N. P., Andreeva // Filosofija obrazovanija i problemnye prostranstva detstva: sbornik nauchnyh trudov k 225-letiju RGPU imeni A. I. Gercena. – SPb. RGPU imeni A. I. Gercena. 2023. – Pp. 364-368.
7. Chzhan, Japjen. Tradicija massovoj sovetskoj pesni v obuchenii vokalu v Kitae [Tekst] / Ch. Japjen // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh. Sbornik nauchnyh trudov. Vypusk 18. RGPU imeni A. I. Gercena. Sankt-Peterburg, 2023. Izd-vo «Asterion» – Pp.137-141.
8. Chzhan, Japjen. Vzaimodejstvie russkoj i kitajskoj vokal'nyh shkol v period 1950-1960-h godov HH veka [Tekst] / Ja. Chzhan // «Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal». Tom 7. – № 4. – 2024 g. – SPb. – Pp. 206-212.
9. Chzhan, Japjen. K voprosu stanovlenija neokitajskoj vokal'noj shkoly [Tekst] / Ja. Chzhan // «Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal». Tom 7. – № 4. – 2024 g. – SPb. – Pp. 146-152.
10. Chzhan, Japjen. Muzykal'noe obrazovanie kitajskih studentov v Rossii XX-XXI vv.: traektorija i praktika professional'nogo stanovlenija i koncertnaja praktika [Tekst] / Ja. Chzhan // Nauka i praktika v obrazovanii: jelektronnyj nauchnyj zhurnal. Tom 6. – № 2 (2025). – Pp. 90-96.
11. Jan' Czanjan'. Nacional'nye tradicii v tvorchestve kitajskogo kompozitora sjuj Chanczsnja: dissertacija kand. iskusstvovedenija – 17.00.02. – Moskva. – 2020.

Солертовская Наталья Константиновна
кандидат педагогических наук
e-mail: solertovskayan@mail.ru

Solertovskaya Natal'ja K.
Candidate of Pedagogical Sciences

ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С ПРИМЕНЕНИЕМ СОВРЕМЕННОГО КЛАВИШНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ

Аннотация. Статья посвящена возможностям оптимизации домашней работы юных музыкантов, обучающихся в ДМШ и школах искусств. Современные модификации музыкальных инструментов позволяют заниматься на акустических и электронных фортепиано, а также на трансакустических инструментах. Грамотное освоение правил и приемов их применения с учетом психофизиологических особенностей обучающихся во время занятий позволит применять этот инструментарий и новые формы контроля за самостоятельной работой детей для осознанного музыкального творчества и продуктивных домашних занятий.

Ключевые слова: исполнительская деятельность, акустическое и электронное фортепиано, домашние занятия, психофизиологические особенности, репетитории как эффективная форма помощи обучающимся.

PSYCHOPHYSIOLOGICAL FEATURES OF PERFORMING ACTIVITIES USING MODERN KEYBOARD INSTRUMENTS

Annotation. The article is devoted to the possibilities of optimizing the homework of young musicians studying at music schools and art schools. Modern modifications of musical instruments allow you to practice on acoustic and electronic pianos, as well as on transacoustic instruments. Proper mastering of the rules and techniques, taking into account the psychophysiological characteristics of students, will allow using these tools and new forms of control over children's independent work for conscious musical creativity and productive home activities.

Keywords: performing activities, acoustic and electronic piano, home lessons, psychophysiological features, tutors as an effective form of assistance to students.

Тайны психологического воздействия музыкального звука и особенности звукоизвлечения на разных музыкальных инструментах – одна из вечных и волнующих проблем, привлекающих исследователей, педагогов и исполнителей. Так, пианист, при извлечении звука, чувствует резонанс струны, соседних струн, соответствующих по частоте, деки инструмента, создавая музыкальное «тело» путем бесконечных вариантов звукоизвлечения. Резонансные свойства фортепиано усиливают и распространяют звук в разных направлениях. А с помощью деки, которая состоит из нескольких соединенных слоев древесины, звук распространяется равномерно. Звуки могут многократно отражаться от стен и потолка. Верно говорят, что искусство – вторая жизнь, где можно пережить то, чего нет в реальной жизни. Звуковая волна (физический сигнал), производимая музыкантом-исполнителем, попадает в мозг, но становится музыкой лишь тогда, когда воспринимающий подготовлен, владеет временем, пространством, своими психофизиологическими состояниями. А для этого надо заниматься, упорно учиться и трудиться.

Зная, как ревностно относятся преподаватели классического фортепиано к отсутствию акустического инструмента (или наличию электронного фортепиано) дома у учащихся, пришедших учиться в музыкальную школу - вплоть до отчисления,- возникает чувство недоумения, зачем же отчислять, и так количество бюджетных мест и учебных часов крайне ограничено, репетиционных классов нет – остаются только платные занятия. Что же в этой ситуации происходит сдетьми? Они пришли за тем, что нельзя потрогать руками. Возможно, они не станут музыкантами, но росток, заложенный в детстве, прорастет уже во взрослом возрасте и проявится в любой профессии, даже далекой от музыки.

Сегодня в музыкальной школе учатся даже дети с ОВЗ. И хорошо, если им создают индивидуальные программы, а учитель проходит соответствующие курсы - то есть отношение к детям не является формальным и равнодушным. Очевидно, что каждый человек, даже с врожденной амузией (нарушением восприятия высоты звука), может познакомиться с музыкальным языком. Исследование показало, что точность пения может быть врожденной. А вот прослушивание музыки связано с социальной обусловленностью и общением. Таким образом, нейронная пластичность, вызванная обучением музыке, имеет и генетические истоки, подтверждая взаимодействие природы и воспитания в процессе жизни и формирования личности человека.

У фортепиано много предшественников, например, клавикорд с металлическими пластинками, клавесин с перышками. Качество самого рояля совершенствовалось на протяжении долгого времени. Сегодня процесс создания массового фортепиано стандартизировался. Очень быстро идет прогресс создания электронного фортепиано, при выборе которого нужно обращать внимание на его экологичность (безвредность).

Молоточковое цифровое фортепиано–инструмент с трехсенсорным механизмом, позволяющим издавать звук путем полунажатия; с пятиуровневой системой чувствительности к прикосновению. Процессор, воспроизводя записанные ранее семплы (большой выбор вариантов – результат зависит от человека), изменяет сигнал согласно силе и скорости нажатия на клавишу, заглушает виртуальные струны с заданным по времени послезвучием, а параметр созданных звуковых волн – полифония, как способность звукового процессора поддерживать и воспроизводить большое число звуковых волн. Механика акустического инструмента воссоздана вполне реалистично.

Трансакустическое фортепиано – гибрид акустического и цифрового фортепиано с расширенными возможностями. На нем можно играть с применением струн, а можно их отключить и играть на взвешенной клавиатуре с педалью с применением сенсоров, преображая в цифровые данные. Последние передаются на актуатор, который выполняет заданные действия. Можно комбинировать акустические и цифровые звуки. Можно играть в наушниках. Под каждой клавишей, на молоточках есть сенсоры (датчики), что способствует стиранию границ между акустическими и цифровыми фортепиано. Датчики в педалях насчитывают более 250 уровней педалирования. Усиленный звук не проходит в акустическую систему встроенного динамика, как в цифровом фортепиано, а сразу уходит в пространство: актуатор прикреплен на нижней стороне деки, и преобразует звуки в вибрации, передавая их на деку, которая естественным образом усиливает звук. Заметим, что фортепиано также обладает богатой звуковой вариативностью и тембральным богатством. В этом в традиционных и цифровых инструментах сочетаются традиции и инновации.

Заглянем вперед: 2 марта 2025 года прошла презентация первого в мире «биологического компьютера», в процессоре которого живые человеческие клетки мозга были соединены с кремниевыми чипами, что может быть предпосылкой возможности появления сознания у подобных систем, более того, проявления их обучаемости в каждом конкретном случае.

Если исполнитель настолько высокого уровня, что ему не нравится полученный результат исполнения на неакустическом инструменте, то он может выбрать высококачественный акустический рояль. Не зря говорят, что в нотном тексте произведения «все написано», хотя у каждого получается по - своему.

Как же практически охватить как можно больше детей, дать им музыкальное образование с учетом их индивидуальных особенностей, научить общаться на культурном уровне, воспринимать прекрасное, не позволить пропасть талантам? С применением предложенного нами проекта открытой площадки «Сеть репетиториев по предмету фортепиано и не только», где учащиеся занимаются, выполняют домашнее задание на электронных музыкальных инструментах, раскрывается многовекторный путь, более экономичный, но от этого не менее продуктивный и человечный.

Современная программа в музыкальных школах и школах искусств подразумевает общеразвивающее и предпрофессиональное обучение. «Спиралевидное музыкальное развитие» учащихся (А.Б. Каширская) позволяет возвращаться к проблеме обучения музыке на разных уровнях развития личности, в том числе, в процессе обучения, во время репетиций на современных инструментах высокого качества.

Большая часть познания человека осуществляется на бессознательном уровне. Неосознаваемое психическое сообщает о результатах своей деятельности с помощью эмоций. Для их перевода на уровень осознания нужна вербализация. При поиске решения поставленных задач элементы бессознательного могут перейти в сферу сознания.

Отсюда - возможный путь к осознанному и продуктивному творчеству – организованный процесс деятельности, сознательное усвоение правил и приемов для возможности сосредоточения на конкретных аспектах творчества. Такой универсальный «язык приемов и правил» можно систематизировать при централизованной работе ведущих преподавателей в «Сети реепетиториев по предмету фортепиано и не только» потому, что даже один по смыслу прием каждый преподаватель может доносить до ученика по - своему, иногда, даже не осознавая его как прием – на интуитивном уровне.

В основе деятельности пианистов лежат психофизиологические процессы в непрерывном единстве. В их основе *восприятие*:

- музыкально-слуховое (слух: звуковысотный; тембровый; динамический, гармонический, мелодический, внутренний);
- зрительное (реальные образы ассоциативно порождают в воображении музыкальные образы; зрительное восприятие нотного текста (разное у начинающих и зрелых музыкантов);
- осязательно-двигательное (глубина и сила звукоизвлечения; форма движения, приемы);
- ритмическое (имеет моторную природу) – зависит от эмоционально-выразительной стороны музыки, агогики и динамики.

Восприятие осуществляется благодаря системам анализа организма, включающим органы чувств, чувствительные нервы, центры в коре головного мозга – *анализаторами*:

- слуховые: сила, тембр, голоса полифонии, высота, характер звука;
- зрительные: помогает в ориентире, но длительное наблюдение за пассажами затруднительно;
- двигательные (+осязание) анализаторы достигают коры больших полушарий и вызывают мышечное чувство, которое служит основой координации и позволяет играть даже «вслепую».

Восприятие должно быть активным, тогда происходит, по мнению Леонтьева, анализ звука и дальнейшее его моделирование в сознании, способствуя образованию обобщенных

моделей, которые можно сравнивать, узнавать и др. С позиции этих идей активная учебная деятельность способствует повышению успеваемости, развивает, повышает творческие силы[3с.237]. В связи с этим подчеркнем значение внутреннего слуха – способности слышать музыку вне реального звучания, в сознании, узнавать и воспроизводить музыку по памяти.

Восприятие при исполнении переходит в *представления* и движения. «Задача всегда одна и та же – музыка, - говорил Игумнов. -Все идет изнутри. От представления…» [2.с.25].Представления формируются на основе ощущений и восприятия, в том числе, сохранившихся в памяти.

Память связана с представлением, сохраняя и воспроизводя то, что воспринималось раньше. Для приобретения музыкальных навыков и приемов, обучение и память имеют решающее значение. В основе профессиональной памяти музыканта лежат музыкально-слуховые восприятия и представления. Непроизвольное запоминание, в отличии отпроизвольного, непрочно и не связано с решением задачи. Запоминание связано с ассоциациями, когда даже намек на часть, ведет за собой воспоминание целого.[2 с.44].

Мнемические способности – составляющие памяти, включающие запоминание, сохранение и воспроизведение информации. Это многоярусные свойства мозга по кодировке и декодировке информации. Для каждого человека они индивидуальны и выражаются в деятельности и поведении. (А.А. Смирнов). Слуховая память, которая связана со всевозможными звуками, и музыкальная память (музыкальный звук+музыкальная интонация = музыкально-художественный образ) – не одно и то же.

А.Л. Готсдинер считал, что музыкальная память имеет много общего с мнемическими закономерностями других видов деятельности, подчеркивая важность психомоторики в связи с музыкально-исполнительскими движениями музыканта. В этом смысле игра по памяти – творческий процесс реконструирования музыкально-художественных образов. Память музыканта-исполнителя соединяет художественное мышление с двигательным (тактильная память контролирует настоящее, а двигательно-мышечная направлена в прошлое или будущее).

В процессе занятий, когда происходит осмысление информации, идет встречный поток опыта, ассоциаций - вырабатывается двигательная программа, в том числе, по свидетельству Н.П. Бехтеревой, «мозг вырабатывает двигательную программу не только в реальном временном масштабе, то есть, как она будет развертываться в движении, но и еще одну – с десятикратным сжатием во времени, как бы спрессованную[6, с.40]. Долговременная память включается после часа работы[6.с.42]. При этом информация перерабатывается в сознании вне практической деятельности- долговременную память улучшает непроизвольное повторение в уме всего произведения или его фрагмента на основе внутрислуховых представлений [6,с.43].

Поскольку музыкальной памятью заведуют оба полушария головного мозга, в процессе освоения музыкального произведения надо внимательно рассмотреть нотный текст, длительности, штрихи, аппликатуру, мелодию, аккомпанемент, сложные места играть отдельно каждой рукой, уметь медленно играть двумя руками. Оттенки выучиваются в процессе психомоторной деятельности: недостаточно просто играть в характере, существует подробный драматургический план. Перед исполнением важно позаботиться об остроте внимания и избегать переутомления, поскольку при недостатке сценического опыта волнение «блокирует» память.

Обратим также внимание на способности – индивидуально-психологические свойства личности, которые реализуются специализированными функциональными системами головного мозга и при благоприятных условиях в наибольшей мере определяют успешность освоения и продуктивность какой-либо деятельности [8.с.734]. Способности не

формируются без активного участия самого человека в выбранном виде деятельности и обнаруживаются в быстроте, глубине и прочности овладения способами и приемами определенной деятельности, достижениях, темпах духовного роста (легкость усвоения, быстрота продвижения).

Важна также специфическая психическая функция – музыкальность, как способность эстетически наслаждаться музыкой, эмоциональная отзывчивость на музыку, переживание ее, как выражение содержания, как способность психики к невербальным ассоциациям. Музыкальность, совпадающую в широком смысле с понятием музыкальной одаренности, можно развить, ведь одаренный человек обладает еще такими свойствами личности, как богатство и активность воображения, связь зрительных и слуховых образов, быстрота и точность координации движений. Музыкальность помогает вникать в смыслы. В связи с этим И.А. Зимняя замечает, что для того, чтобы понять смысл, нужно, в том числе, что-то запомнить. При этом важен уровень перцептивно-мнемически-мыслительной деятельности как соотнесения информации с имеющимся в памяти эталонами.

Дома дети очень редко организованно и продуктивно занимаются самостоятельно. А плохо играть на фортепиано и переживать творческие неудачи очень вредно. Есть фортепианная школа, секреты которой известны далеко не всем педагогам. По большому счету, все учат так, как играют сами. При этом каждый человек уникален, а при большом разнообразии детей, поступающих сегодня в музыкальные школы и школы искусств, вопрос педагогических подходов к обучению актуализируется. Основным мерилом оценки наших детей становится их любовь к музыке. Но дети сами не могут постигнуть результаты многовековой музыкальной культуры. Без передачи опыта взрослыми эта связь оборвется, деградирует и иссякнет. Передача опыта – это труд всех его участников.

Усовершенствование культуры совместного труда на основе традиций и инноваций, позволит с помощью открытой площадки «Сеть репетиториев по предмету фортепиано и не только» не только помочь в освоении музыкальных текстов, игровых приемов, но и будет способствовать передаче традиций, нравственных устоев и культурному общениюпрактически без границ. Более того, сейчас, когда проблема массового репетиторства обсуждается на государственном уровне и намечается ее решение в плане сокращения и выведения большого числа обучающихся из зависимости от платных дополнительных занятий, идея экономичной, практически бесплатной помощи обучающимся музыке приобретает новое звучание.Хочется верить, что эта идея получит продуктивное решение и долговременную социокультурную перспективу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А.Д. /А.Д. Алексеев/ Из истории фортепианной педагогике, хрестоматия. М.: КЛАССИКА- XXI,2013. – 173 с.
2. Бирмак, А. /А. Бирмак/ О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973. - 138 с.
3. Готсдинер, Д.А. /Д.А. Готсдинер. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей/сост. и ред. М.Г. Арановский. М.: Музыка, 1974.- С.230-251
4. Зимняя, И.А. /И.А. Зимняя/Педагогическая психология.М.: Логос, 2000.-384 с.
5. Коган, Г. /Г. Коган/ У врат мастерства. М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. -135 с.
6. Овсянкина, Т. /Т. Овсянкина/ Музыкальная психология. СПб.: Союз художников, 2007. 239 с.
7. ПСИХОФИЗИОЛОГИЯ: Методическое пособие.-Бишкек: КРСУ, 2010. – 144 с.
8. Современный словарь по педагогике.Авт-.сост. Рапацевич Е.С. -Минск.: Современное слово, 2001. 927 с.

REFERENCES

1. Alekseev, A.D. /A.D. Alekseev/ Iz istorii fortepiannoj pedagogike, xrestomatiya. M.: KLASSIKA- XXI,2013. – 173 p.
2. Birmak, A. /A. Birmak/ O xudozhestvennoj texnike pianista. M.: Muzy`ka, 1973. - 138 p.
3. Gotsdiner, D.A. /D.A. Gotsdiner. Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya. Sbornik statej/sost. i red. M.G. Aranovskij. M.: Muzy`ka, 1974.- Pp.230-251
4. Zimnyaya, I.A. /I.A. Zimnyaya/Pedagogicheskaya psixologiya.M.: Logos, 2000.-384 p.
5. Kogan, G. /G. Kogan/ U vrat masterstva. M.: KLASSIKA-XXI, 2004. -135 p.
6. Ovsyankina, T. /T. Ovsyankina/ Muzy`kal`naya psixologiya. SPb.: Soyuz xudozhnikov, 2007. 239 p.
7. PSIXOFIZIOLOGIYa: Metodicheskoe posobie.-Bishkek: KRSU, 2010. – 144 p.
8. Sovremenny`j slovar` po pedagogike.Avt-.sost. Rapacevich E.S. -Minsk.: Sovremennoe slovo, 2001. 927 p.

Чэнь Байтин
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Мансурова Анна Петровна
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: anyuta-77mosco@yandex.com

Chen Baiting
Postgraduate student, Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Mansurova Anna P.
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor, Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ДОСТИЖЕНИЯ СЕМИОТИКИ В РЕШЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ ВОСПРИЯТИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРИ ОСВОЕНИИ ИНОСТРАННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ

Аннотация. Авторы статьи в ходе исследования проблемных аспектов, связанных с процессами восприятия музыки, формирования образных представлений, анализа музыкальных произведений и исполнительской интерпретации, сочли целесообразным обратиться к научному потенциалу семиотики искусства. Обосновывая целесообразность опоры на семиотические концепции при исследовании и решении проблем восприятия, освоения и воспроизведения музыкальных произведений, авторы приходят к выводу, что для выявления всех актуальных, педагогически-значимых, прикладных в музыкально-образовательном контексте методологических и теоретических ресурсов семиотического содержания необходимо рассмотреть исторические процессы становления семиотики, определить и изучить основные семиотические концепции, внесшие значимый вклад в научное обоснование знаковых систем, законов их функционирования и условий их освоения, учет которых может положительно повлиять на разработку теоретических положений и методического инструментария, позволяющего нейтрализовывать проблемы восприятия и интерпретации музыкальных произведений, освоения иностранной музыкальной речи.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, восприятие музыки, интерпретация, анализ музыкальных произведений, семиотика, семиотика искусства, знаковая система, иностранная музыкальная речь, обучение китайских вокалистов.

SEMIOTICS ACHIEVEMENTS IN SOLVING MUSICAL-PEDAGOGICAL PROBLEMS OF PERCEPTION AND INTERPRETATION OF MUSICAL WORKS DURING FOREIGN MUSICAL SPEECH MASTERING

Abstract. The authors of the article, in the course of studying problematic aspects related to the processes of music perception, the formation of imaginative representations, the analysis of musical works and performance interpretation, considered it advisable to turn to the scientific potential of the semiotics of art. Justifying the expediency of relying on semiotic concepts in the

study and solution of problems of perception, mastering and reproduction of musical works, the authors conclude that in order to identify all relevant, pedagogically significant, applied methodological and theoretical resources of semiotic content in the musical and educational context, it is necessary to consider the historical processes of semiotics formation, identify and study the main semiotic concepts, who have made a significant contribution to the scientific substantiation of sign systems, the laws of their functioning and the conditions of their development, the consideration of which can positively affect the development of theoretical provisions and methodological tools that make it possible to neutralize the problems of perception and interpretation of musical works, the development of foreign musical speech.

Keywords: music pedagogy, music perception, interpretation, analysis of musical works, semiotics, semiotics of art, sign system, foreign musical speech, training of Chinese vocalists.

Многие актуальные проблемы музыкальной педагогики – проблемы восприятия музыки, формирования образных представлений, анализа музыкальных произведений в звучащем и нотном представлении, исполнительской интерпретации музыкального произведения, а также узкоприкладные трудности выбора средств художественной выразительности в процессе исполнительской интерпретации в соответствии со смыслом произведения, отраженным в нотном тексте и другие проблемные аспекты художественной коммуникации на темы музыкального искусства, составляющие важные задачи современной педагогики музыкального образования [1; 2; 3], – сопряжены в той или иной мере с предметом такой научной дисциплины, как семиотика искусства (в том числе семиотика музыки). Семиотический (семиологический) подход уже получил достаточно широкое распространение в качестве методологической основы для исследований в области музыкознания, а в последнее время становится объектом научного интереса при изучении проблем восприятия музыкального языка иностранными обучающимися, а также «овладения» иноязычной музыкальной речью в богатстве ее семантических, фонологических, фонетических и других значимых характеристик.

Семиотический подход, как следует из его названия, восходит своими философскими идеями, теоретическими аспектами, методологическими принципами и методами к семиотике – общей, классической, а также музыкальной, или – более объемно – семиотике культуры и искусства, сформировавшейся в XX столетии. Таким образом, с одной стороны, теория семиотики – эта актуальная, ресурсная, обладающая значительным идейно-концептуальным и прикладным методико-технологическим потенциалом для многих современных музыкально-педагогических исследований система научно-методологических знаний – является довольно молодой научной дисциплиной. В то же время, своими основополагающими идеями и принципами эта наука уходит вглубь столетий, беря начало в философских трудах Античности, затем, укрепив свои положения на волне пробудившегося в эпоху Просвещения интегративного интереса к гуманитарным, естественным и точным наукам, далее развернулась в междисциплинарном научном поле и художественно-эстетическом пространстве полноценными концепциями, получившими развитие в философских, лингвистических, филологических, культурологических и, собственно, семиологических исследованиях.

Учитывая направленность нашего исследовательского внимания на поиск путей решения проблем понимания (дешифровки) и освоения (осознанного восприятия и адекватного воспроизведения) китайскими музыкантами, обучающимися по профилям «вокальное искусство», «академический вокал», «оперное пение», языка произведений европейских композиторов, для формирования методологических опор музыкально-педагогического исследования в терминах и категориях семиотического подхода мы, в первую очередь, обратились к истории семиотики, чтобы через выявление,

систематизацию, анализ исторической и научной междисциплинарной информации о семиотике, семиотическом подходе, музыкальной семиотике сформировать актуальный тезаурус нашего теоретического и научного эмпирического исследования.

Согласно логике построения научного исследования, вскрывающего причинно-следственные связи и выстраивающего хронологическую последовательность развития изучаемых процессов, формирования актуальных феноменов, которые являются предметом конкретного научного исследования, мы решили проследить исторический путь становления семиотики искусства и, в частности, музыкальной семиотики. Эта междисциплинарная наука является «преемницей» принципов, концептуальных идей и методов классической семиотики, представляющей общенаучную теорию становления, развития и взаимодействия знаковых систем [4]. А само появление такой научной дисциплины, как семиотика, в свою очередь, явилось результатом многовековых усилий нескольких поколений философов и ученых, представлявших своей деятельностью различные области гуманитарного и естественно-научного знания.

Первые научные труды, в которых было обращено внимание на сущность, смысл, роль и функциональное значение знаков и символов, появились в эпоху Нового времени – эпоху европейского Просвещения. Это был тот период, когда блестящие философские и научные умы стали обобщать, систематизировать, анализировать и оценивать ритуалы, традиции, практики и, конечно, содержавшиеся в них системы знаков и символов, которые в течение многих лет (а то и столетий) осуществляли руководящий контроль над жизнью, деятельностью и взаимодействием индивидов в различных обществах и отдельных социальных коллективах [5]. Так, например, среди философов эпохи Просвещения, осуществлявших научные поиски в семиологическом пространстве, история семиотики выделяет имена Томаса Гоббса и Готфрида Вильгельма Лейбница, которые благодаря своим обширным знаниям и оригинальным выводам в вопросах философии и в области полидисциплинарных наук постепенно очертили законы логики, опираясь на обоснования чисел и числовых взаимоотношений как логических систем [5].

Принципы числовых закономерностей, как известно, положены в основу музыкально-теоретических дисциплин, сольфеджио и гармонии. Конечно, математика является одной из древнейших научных дисциплин и первые философские работы, выявившие взаимосвязи между числовыми соотношениями музыкальных звуков в звукоряде в сопоставлении с отношениями между планетами Солнечной системы, принадлежали древнегреческим философам (Пифагор, Аристотель и др.). Однако именно с конца XVII века, на основе обобщенно-обновленного систематизированного знания о математической логике начал формироваться научный интерес к символьно-знаковым системам, были осуществлены попытки анализа их законов (принципов), закономерностей, внутрисистемных функциональных связей, результатов взаимодействия с окружающей средой (применением в мире людей) [5].

В дальнейшем, с развитием гуманитарных наук, литературы, языкознания появился новый научный интерес – изучение (сравнительно-сопоставительное и аналитическое) языковых систем, в первую очередь, письменной речи различных наций, особенно тех, кто сделал значительный вклад в развитие мировой культуры. Научное обоснование необходимости обособления в отдельную науку семиотики представил в конце XIX века американский философ и ученый Чарльз Сандерс Пирс. Метафорично выражаясь, он «встал на плечи гигантов» философской и научной мысли о числовых закономерностях Вселенной и мира людей (древнегреческих философов), а также достижений метафизиков, математиков и логиков. Исследования понятий непрерывного, бесконечного, архетипичного привело Ч. Пирса к осознанию возможности, целесообразности и научной необходимости выработки принципов и методов изучения любых знаковых систем [6]. И

так как в этот исторический период начался бурный рост интереса к научному изучению языков в их процессуально-целевом аспекте воздействия на субъектов коммуникации, большим вкладом в развитии семиотики стала разработка и обоснование трехкомпонентного комплекса «знак – объект – интерпретант (интерпретанта)», в котором объект является нейтральным данным окружающего мира, знак (прямой или закодированный символ-образ этого объекта) формируется в процессе межличностной коммуникации, а интерпретант берет на себя всю семантическую (смысловую, функционально-динамическую и/или психоэмоциональную) нагрузку.

В плоскости концепции Ч. Пирса знаковая система приобретает распространенность и стойкие признаки жизненности, если разработанные знаки просты, понятны, удобны для подавляющего большинства вовлеченных (и вовлекаемых в коммуникацию на данном языке, с помощью конкретной языковой системы), а также посредством интерпретанты позволяют охватить все смысловые, функционально-динамические и психоэмоциональные аспекты, формирующие мир человека, все те аспекты, о которых хочется говорить, слушать, высказывать свое мнение [6]. В связи с этим исследование и изучение в рамках образовательного процесса различных знаковых систем в сфере музыкального искусства целесообразно обогащать ознакомлением с основами семиотического анализа Ч. Пирса, в частности предлагаемыми им принципами классификации знаков, вскрытыми им закономерностями функциональных взаимоотношений между субъектами, объектами и средствами общения (взаимодействия и коммуникации).

Его последователем и, можно сказать, со-основателем методологии семиотики как науки, явился тезка Чарльз Уильям Моррис, продолживший развивать идеи Ч.Пирса на протяжении XX века. Расширив спектр ключевых понятий, Ч. Моррис ввел в научно-практический оборот понятие интерпретатора [7]. Данное понятие обладает крайне важной значимостью для музыкантов, развития музыкальной педагогики и совершенствования музыкального исполнительского искусства. Интерпретация – самое дискуссионное на сегодняшний день явление в музыкальном исполнительстве в связи с существованием и определенной борьбой (в некоторых аспектах – правомерной) между двумя научно- и художественно-обоснованными позициями: первая – интерпретатор должен четко следовать идеям автора и не привносить в свое исполнение личного, субъективного; вторая – интерпретатор имеет полное право на художественно-творческое личное выражение, субъективную трактовку, с учетом личного опыта, веяний времени, современных тенденций и т.д. [1; 8; 9; 10 и др.].

Также следует упомянуть, что Ч. Моррис обосновал целесообразность изучения знаков и в целом знаковых систем на трех уровнях: на семантическом уровне (в соотношении с объектами окружающего, реального, в том числе акустического мира), на синтаксическом уровне (рассматривая знаки в их взаимоотношениях – структурно-иерархических, функционально-целевых, причинно-следственных и т.д.) и на прагматическом уровне (в контексте психологических функций и влияний – эмоционально-побудительных, когнитивно-интеллектуальных и др.) [7]. Можно с большой уверенностью говорить о том, что выделение и обособление Ч. Моррисом прагматики как обязательного уровня, на котором должны изучаться знаковые системы, позволило в дальнейшем научно обосновать и развить психологические концепции воздействия искусства, в том числе музыки, на личность и коллектив (психологическое состояние, поведение и другие сенсомоторные и ментальные реакции организма индивида и целых групп).

Дальнейшие исследования и достижения семиотического характера и содержания в сфере искусства, в том числе музыкального, на протяжении XX столетия происходили исключительно на стыке нескольких наук – собственно семиотики (как науки о знаковых системах), лингвистики (как науки, систематизирующей и структурирующей

семантический, синтаксический и прагматический аспекты изучаемых ее представителями знаковых систем – языков народов мира), а также искусствознания и, в том числе музыковедения (как научных систем теоретических концепций, объединяющих эстетические воззрения, художественные принципы и методы исследования произведений искусства с научными и просветительскими целями) [4; 11]. И именно на таком полидисциплинарном научном фундаменте можно организовать и провести плодотворное научно-практическое исследования, в ходе которого, по нашему мнению, с большей вероятностью можно обнаружить до сих пор не выявленные и не внедренные в музыкально-педагогическую практику методологические принципы, теоретические знания и методические инструменты для решения проблем освоения иностранной музыкальной речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гао Ф. Исполнительская культура как объект музыкально-педагогического дискурса: категориальный анализ / Ф. Гао, А. П. Мансурова // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С. 176-179.
2. Командышко Е.Ф. Специфика развития художественного восприятия и мышления учащихся на основе концептуальных идей теории музыкального содержания / Е. Ф. Командышко Е.Ф., Е. М. Акишина // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. – № 11 (89). – С. 84-89.
3. Майковская Л. С. Художественная направленность коммуникативной деятельности педагога-музыканта как необходимое условие формирования этнокультурной толерантности школьников // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 184-188.
4. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Семиотика культуры, искусства, науки. – М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 2007. – 792 с.
5. Семиотика: Антология / Сост. и общ. ред. Степанов Ю. С. – 2. изд., перераб. и доп. – М.: Академический проект: Деловая книга, 2001. – 701 с.
6. Сухачев Н. Л. О семиотике Ч. С. Пирса: Тройственный знак в универсуме репрезентаций. – СПб.: Наука, 2003 (СПб.: ООО АкадемПринт). – 103 с.
7. Никитина Е. С. Семиотика: курс лекций: учебное пособие для студентов гуманитарных специальностей. – М.: Академический проект: Трикста, 2006 (Киров: Дом печати - Вятка). – 526 с.
8. Ускова Д. Н. Развитие интерпретирующей способности личности: монография. – М.: Социум, 2006. – 276 с.
9. Климай Е. В. Связь фортепианной техники и музыкального мышления на различных ступенях обучения пианиста // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 33-42.
10. Гемаддиев Д. И. Специфика современных педагогических исследований в сфере обучения эстрадно-джазовому вокалу: философско-культурологический аспект // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2023. – № 8. – С. 245-250.
11. Яблонская Е. А. Постмодернистский феномен интертекстуальности и музыкальная культура последней трети XX века: монография. – Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 115 с.

REFERENCES

1. Gao F. Ispolnitel'skaja kul'tura kak ob#ekt muzykal'no-pedagogicheskogo diskursa: kategorial'nyj analiz / F. Gao, A. P. Mansurova // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. – 2022. – № 2 (93). – Pp. 176-179.
2. Komandyshko E.F. Specifika razvitija hudozhestvennogo vosprijatija i myshlenija uchashhihsja na osnove konceptual'nyh idej teorii muzykal'nogo soderzhanija / E. F. Komandyshko E.F., E. M. Akishina // Jetnosocium i mezhnacional'naja kul'tura. – 2015. – № 11 (89). – Pp. 84-89.
3. Majkovskaja L. S. Hudozhestvennaja napravlennost' kommunikativnoj dejatel'nosti pedagoga-muzykanta kak neobhodimoe uslovie formirovanija jetnokul'turnoj tolerantnosti shkol'nikov // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2008. – № 6. – Pp. 184-188.
4. Ivanov V. V. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 4: Semiotika kul'tury, iskusstva, nauki. – M.: Izd-vo MGU im. M.V. Lomonosova, 2007. – 792 p.
5. Semiotika: Antologija / Sost. i obshh. red. Stepanov Ju. S. – 2. izd., pererab. i dop. – M.: Akademicheskij proekt: Delovaja kniga, 2001. – 701 p.
6. Suhachev N. L. O semiotike Ch. S. Pirsa: Trojstvennyj znak v universume reprezentacij. – SPb.: Nauka, 2003 (SPb.: OOO AkademPrint). – 103 p.
7. Nikitina E. S. Semiotika: kurs lekcij: uchebnoe posobie dlja studentov gumanitarnyh special'nostej. – M.: Akademicheskij proekt: Triksta, 2006 (Kirov: Dom pechati - Vjatka). – 526 p.
8. Uskova D. N. Razvitie interpretirujushhej sposobnosti lichnosti: monografija. – M.: Socium, 2006. – 276 p.
9. Klimaj E. V. Svjaz' fortepiannoj tehniki i muzykal'nogo myshlenija na razlichnyh stupenjah obuchenija pianista // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6. – № 3. – Pp. 33-42.
10. Gemaddiev D. I. Specifika sovremennyh pedagogicheskih issledovanij v sfere obuchenija jestradno-dzhazovomu vokalu: filosofsko-kul'turologicheskij aspekt // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve. – 2023. – № 8. – Pp. 245-250.
11. Jablonskaja E. A. Postmodernistskij fenomen intertekstual'nosti i muzykal'naja kul'tura poslednej treti XX veka: monografija. – Cheljabinsk: ChGAKI, 2007. – 115 p.

Хэ Сяои
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики
музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: xiaoyihe0727@gmail.com
Научный руководитель - доктор педагогических наук,
доктор психологических наук, профессор
e-mail: av.toropova@mpgu.su
А.В. Торопова

He Xiaoyi
Postgraduate student
Department of Methodology and Technologies of Pedagogy
of Music Education named after E.B. Abdullin
Moscow State Pedagogical University
Scientific supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences,
Doctor of Psychological Sciences, Professor
A.V. Toropova

КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ КАК НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация. Данная работа посвящена анализу теории и практики развития музыкальных способностей в детском возрасте, их трактовке и подходам к развитию этих способностей в процессе музыкального обучения. Рассмотрены различные подходы к классификации музыкальных способностей, включающие слуховую и эмоциональную чувствительность к музыке, их влияние на освоение исполнительских умений. Особое внимание уделяется роли эстетического воспитания художественно-образного мышления в обучении музыке и развитию навыков чтения с нотного листа. Подчеркивается значимость понимания основных характеристик музыкальных стилей изучаемых произведений различных эпох и культур для правильного художественно-образного исполнения.

Ключевые слова: музыкальные способности, музыкальное образование, слуховая чувствительность, эмоциональная отзывчивость, эстетическое воспитание.

THE CONCEPT OF DEVELOPING CHILDREN'S MUSICAL ABILITIES IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA AS A SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL PROBLEM

Abstract. This study is devoted to the analysis of the theory and practice of developing musical abilities in childhood, their interpretation, and the approaches to nurturing these abilities in the process of musical education. Various approaches to the classification of musical abilities are examined, including auditory and emotional sensitivity to music and their impact on the acquisition of performance skills. Special attention is given to the role of aesthetic education and artistic-imaginative thinking in music instruction, as well as the development of sight-reading skills. The importance of understanding the fundamental characteristics of musical styles from different historical periods and cultures is emphasized for the accurate artistic and imaginative interpretation of studied works.

Keywords: musical abilities, music education, auditory sensitivity, emotional responsiveness, aesthetic education.

Феномен музыкальных способностей является многогранным и включает в себя различные аспекты восприятия, исполнения и создания музыки. Проблема представленности этих же аспектов музыкальных способностей в свернутом или явном виде в детском возрасте занимает умы современных российских и китайских исследователей. Данная проблема глубоко проработана в исследованиях Б.М. Теплова, К.В. Тарасовой и других ученых, чьи работы повлияли на методику преподавания музыки как в общем, так и в специальном или предпрофессиональном (в России) музыкальном образовании. При этом, современные китайские педагоги-музыканты ставят вопросы о том, может ли быть экстраполировано это знание и опыт в условия китайского музыкального образования? Есть ли особенности, связанные с культурно-языковыми и эмоционально-психологическими установками, требующие изучения проблемы на материале китайского музыкального образования?

В работах западных ученых даются разные трактовки понятия «музыкальные способности».

В «Новой Гроувовской энциклопедии музыки и музыкантов» музыкальные способности трактуются как способность индивида к восприятию музыки в любой момент времени. На самом деле, музыкальные способности являются результатом взаимодействия врождённых склонностей человека и приобретённого опыта в процессе обучения.

Американский педагог-музыковед Эдвин Гордон подразделял музыкальные способности на три компонента: звуко-высотное различение и восприятие мелодии и гармонии, метроритмический слух и музыкальная чувствительность и тонкие предпочтения в отношении музыкальных жанров и стилей [2, с. 65].

Немецкий психолог Левитц относил к музыкальным способностям относительный слух, чувство аккордов (то есть способность воспроизводить аккорды в их основной и обращённой формах, ощущение созвучий и ладов), умение свободно исполнять как знакомые, так и новые мелодии, а также творческое воображение [4, с. 126].

Советский психолог Б.М. Теплов выделил комплекс музыкальных способностей, определяюших музыкальную одарённость, и трактовал их как качественно своеобразное сочетание различных способностей, на которых основывается успешное выполнение музыкальной деятельности. Он выделяет три основных компонента музыкальных способностей: ладовое чувство, слуховые представления и чувство ритма, рассматривая их как базу для переживания выразительного содержания высотных и ритмических движений в музыке [7, с. 21].

Русский композитор, дирижёр и педагог Н.А. Римский-Корсаков подразделял музыкальные способности на две основные категории: технические способности к пению и игре на музыкальных инструментах и музыкальный слух. Последний он делит на два уровня – начальный музыкальный слух и развитый (высокий) музыкальный слух [6, с. 57].

Российский музыковед Геннадий Цыпин считал, что музыкальные способности являются особым психологическим свойством человека, которое определяет его восприятие, понимание, исполнение, сочинение музыки, а также успешность в музыкальном обучении. Он выделяет две большие группы музыкальных способностей:

Базовые музыкальные способности – это чувство высоты звука, ладовое чувство, чувство ритма, которые делают возможными полноценное восприятие музыки, исполнение вокальных произведений и музыкальное творчество.

Сложные музыкальные способности – такие как чувство формы, чувство стиля, музыкальная память и др. По сравнению с базовыми, сложные способности развиваются позднее, но довольно быстро. С возрастом и накоплением музыкального опыта связь между базовыми и сложными музыкальными способностями становится всё более тесной, и они

всё сильнее проникают друг в друга [9, с. 82].

Анализ различных трактовок музыкальных способностей показывает, что западные исследователи, как правило, основываются на компонентах музыкального слуха, связанных с классическим европейским музыкальным языком при их классификации. Все они сходятся в том, что важнейшими компонентами музыкальных способностей являются восприятие и слуховое различение высоты звука в октавном кварто-квинтовом строе 7-ми тоновой диатоники и 12-ти тоновой хроматики, ладовое чувство в пределах мажоро-минорной системы и метроритмическое чувство в регулярных тактовых системах.

Тем не менее, у разных учёных имеются некоторые различия в подходах к раскрытию сущности музыкального восприятия. Так, в классификации Гордона музыкальная чувствительность (включающая восприятие стиля, музыкальных фраз, а также предпочтения по отношению к высотным и ритмическим средствам выразительности) также считается музыкальной способностью. Этот подход придаёт всей концепции музыкальных способностей более личностный характер, учитывающий музыкально-эмоциональную избирательность к выразительным средствам музыкального языка. Можно сказать, что Гордон помещал феномен музыкальных способностей исключительно во внутри-личностный контекст.

Римский-Корсаков и Левитц включали в комплекс музыкальных способностей и технические навыки или легкость в их освоении для исполнения на музыкальных инструментах. То есть, эти авторы включали в феномен музыкальных способностей внешнюю исполнительскую и выразительную функцию.

В Китае также существует множество исследований, посвящённых определению сущности и структуры музыкальных способностей. В учебнике «Психология музыкального образования» под редакцией Чжао Сунгуана музыкальные способности делятся на три основные группы:

– способность к музыкальному восприятию;

– навыки музыкального исполнения (включающие интонационную точность, чтение с листа, расслабленность тела, плавность и целостность исполнения, чувство метроритма, восприятие музыкальных фраз);

– навыки музыкального творчества (рациональный технический контроль и слуховое восприятие соответствующих звуковых образов) [10, с. 113].

В книге «Музыкальная психология» Ло Сяопина и Хуан Хун выдающиеся музыкальные способности музыкантов описываются через четыре ключевых аспекта:

– острый слух,

– хорошая память,

– развитое воображение и высокая абстрактность мышления,

– богатый художественный вкус и всесторонние знания [11, с. 96].

Анализируя мнения китайских исследователей, можно сделать вывод, что в китайской науке музыкальные способности рассматриваются комплексно с точки зрения восприятия, понимания, оценки (то есть различения и сопоставления элементов музыкального материала и опыта) и исполнения музыки. При этом акцент делается не только на восприятии элементов музыкального языка, но и на эмоциональном аспекте взаимодействия человека с музыкой, то есть на её эстетическом восприятии в соответствии с культурными эталонами, что отличает подход китайских учёных от зарубежных.

В процессе обучения игре на фортепиано эстетическое воспитание через музыку представляет собой сложную и продолжительную педагогическую задачу. Оно пронизывает каждый этап обучения, и только развивая у учащихся внутренний слух, можно достичь истинного восприятия красоты музыки. Именно эстетический компонент придаёт фортепианному обучению особую значимость.

Что может и должен знать и уметь учитель музыки для развития музыкальных способностей у детей как в общем, так и в специальном музыкальном образовании? В Китае сложилась стройная **концепция развития музыкальных способностей** как компонента общего эстетического воспитания и развития личности культурно-образованного человека, и как компонента целенаправленного обучения игре на самом популярном музыкальном инструменте современного Китая – фортепиано.

Элементы концепции, значимые для начального этапа обучения в классе фортепиано***:***

Формирование правильного представления о целях музыкального обучения. В настоящее время многие родители склонны поощрять занятия музыкой у детей исключительно из прагматических соображений – ради получения дополнительных баллов, прохождения аттестаций и т.п., при этом игнорируя сам процесс и переживания ребёнка. Такой подход может легко подорвать мотивацию и привести к потере интереса к музыке. Правильное отношение к музыкальному обучению должно опираться на последовательное эстетическое воспитание художественных потребностей. Учитель должен акцентировать внимание на внутренней эстетической ценности музыки, ненавязчиво формируя у учеников тонкое чувство прекрасного. Обучение музыке должно стать процессом переживания, открытия, творчества, самовыражения и наслаждения красотой музыкального искусства, с акцентом на эмоциональный опыт. Интерес и увлечённость должны быть главной движущей силой, а музыка – средством обогащения внутреннего мира. Важно также уважать индивидуальность каждого ученика, давая возможность осваивать музыку своим уникальным способом, а не через метод «зубрёжки» или навязывания.

Развитие навыков чтения с нотного листа. Любое обучение должно строиться по научным принципам, где прочный фундамент играет ключевую роль. В процессе фортепианного обучения нередко возникают базовые ошибки – неправильная интонация, сбивчивый ритм, недостаточная связность музыкальных фраз. Хорошо сформированные навыки чтения с листа являются не только средством понимания музыкального языка, но и гарантией глубокого постижения содержания произведения, предпосылкой для выразительного и эстетически насыщенного исполнения.

Основными элементами нотного чтения являются:

– интонационная точность;

– ритм;

– аппликатура;

– легато и стаккато;

– динамика и нюансы.

Ошибки в интонации приводят к фальшивому звучанию и нарушению гармонии. Ритм – это душа музыки, один из древнейших и важнейших её элементов. Ошибки в ритме делают музыку хаотичной и неузнаваемой. Правильная аппликатура позволяет исполнять произведения легко и выразительно. Если пальцевая техника не соответствует логике мелодии, страдает связность и выразительность исполнения. Легато и стаккато – это как знаки препинания в языке: благодаря им музыкальная фраза обретает живость и смысл. Точность выполнения штрихов, динамических и выразительных обозначений придаёт музыке яркость и эмоциональную насыщенность, избавляя её от однообразия.

Понимание музыкальных стилей разных эпох. Музыкальные стили различных исторических периодов и композиторов обладают своими уникальными чертами. Поэтому исполнителю необходимо изучить эпоху, в которой было создано произведение, а также биографию композитора и его творческое намерение. На этой основе можно осмысленно интерпретировать музыку, внося в исполнение личное понимание и творческий вклад, раскрывая музыкальные краски и эмоциональное содержание произведения [11, с. 99].

В целом, в процессе начального обучения игре на фортепиано, помимо изучения

техник, важно учитывать интересы и увлечения детей, выбирая музыкальные произведения для обучения. Необходимо овладеть правильной техникой игры, знать биографию композитора и контекст создания произведения, понимать содержание музыки, а затем на основе этого направлять детей на развитие воображения и творчества, что в свою очередь способствует улучшению их музыкального эстетического восприятия.

Для современных китайских детей учебный репертуар класса фортепиано является воротами в музыкальные языки различных исторических и национальных стилей, в понимание образов и эмоций людей других эпох и культур. Таким образом, в понимании феномена музыкальных способностей и их развития можно выделить еще один важнейший ракурс – художественно-образное мышление в стилистике разных музыкальных языков и культур. Эстетическое воспитание сегодня приобретает черты межкультурного диалога через время и национальные границы, и концепция развития музыкальных способностей должна включать не только внутри-личностную эмоционально-слуховую чувствительность, не только внешнюю техническую умелость и выразительность, но и межкультурную языковую сензитивность, процессуальную эмпатию к выражению музыкальными средствами переживаний людей разных культурно-исторических общностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенашвили, А. А. Психология и педагогика музыкального воспитания / А. А. Бенашвили // Современная педагогика. – 2004. – Vol. 11, No. 2. – С. 34–40.
2. Гордон, Э. Музыкальные способности и восприятие: теория и практика / Э. Гордон // Музыка и педагогика. – 1989. – Vol. 12, No. 3. – С. 45–58.
3. Казаков, И. М. Основы музыкальной психологии / И. М. Казаков // Вопросы музыкальной педагогики. – 1997. – Vol. 2, No. 3. – С. 58–64
4. Левитц, Х. Психология музыкальных способностей / Х. Левитц // Психология и искусство. – 2002. – Vol. 8, No. 2. – С. 123–137.
5. Ли, Цао. Музыкальное образование в общеобразовательной школе / Цао Ли // Пекин: Издательство педагогической науки, 2012. – С. 134–142.
6. Римский-Корсаков, Н. А. Основы музыкальной теории и слуха / Н. А. Римский-Корсаков // Теория музыки. – 1957. – Vol. 4, No. 2. – С. 55–6.
7. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Психология образования. – 1976. – Vol. 5, No. 1. – С. 22–30
8. Топорова, И. А. Музыкальные способности: восприятие и эмоциональная составляющая / И. А. Топорова // Психология музыки. – 2018. – Vol. 6, No. 4. – С. 45–56.
9. Цыпин, Г. Музыкальные способности: психологический и педагогический подходы / Г. Цыпин // Музыкальная психология. – 1983. – Vol. 9, No. 1. – С. 72–85.
10. Чжао, С. (ред.). Психология музыкального образования / С. Чжао, ред. // Пекин: Народное издательство, 2005. – С. 112–120.
11. Ло, С., Хуан, Х. Музыкальная психология / С. Ло, Х. Хуан // Пекин: Издательство китайской академии социальных наук, 2010. – С. 95–108.

REFERENCES

1. Benashvili, A. A. Psihologija i pedagogika muzykal'nogo vospitanija / A. A. Benashvili // Sovremennaja pedagogika. – 2004. – Vol. 11, No. 2. – Pp. 34–40.
2. Gordon, Je. Muzykal'nye sposobnosti i vosprijatie: teorija i praktika / Je. Gordon // Muzyka i pedagogika. – 1989. – Vol. 12, No. 3. – Pp. 45–58.
3. Kazakov, I. M. Osnovy muzykal'noj psihologii / I. M. Kazakov // Voprosy muzykal'noj pedagogiki. – 1997. – Vol. 2, No. 3. – Pp. 58–64

4. Levitc, H. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej / H. Levitc // Psihologija i iskusstvo. – 2002. – Vol. 8, No. 2. – Pp. 123–137.
5. Li, Cao. Muzykal'noe obrazovanie v obshheobrazovatel'noj shkole / Cao Li // Pekin: Izdatel'stvo pedagogicheskoj nauki, 2012. – Pp. 134–142.
6. Rimskij-Korsakov, N. A. Osnovy muzykal'noj teorii i sluha / N. A. Rimskij-Korsakov // Teorija muzyki. – 1957. – Vol. 4, No. 2. – Pp. 55–6.
7. Teplov, B. M. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej / B. M. Teplov // Psihologija obrazovanija. – 1976. – Vol. 5, No. 1. – Pp. 22–30
8. Toporova, I. A. Muzykal'nye sposobnosti: vosprijatie i jemocional'naja sostavljajushhaja / I. A. Toporova // Psihologija muzyki. – 2018. – Vol. 6, No. 4. – Pp. 45–56.
9. Cypin, G. Muzykal'nye sposobnosti: psihologicheskij i pedagogicheskij podhody / G. Cypin // Muzykal'naja psihologija. – 1983. – Vol. 9, No. 1. – Pp. 72–85.
10. Chzhao, S. (red.). Psihologija muzykal'nogo obrazovanija / S. Chzhao, red. // Pekin: Narodnoe izdatel'stvo, 2005. – Pp. 112–120.
11. Lo, S., Huan, H. Muzykal'naja psihologija / S. Lo, H. Huan // Pekin: Izdatel'stvo kitajskoj akademii social'nyh nauk, 2010. – Pp. 95–108.

Хань Цзя
аспирант кафедры методологии и технологий
педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Han Jia
postgraduate student of the Department of Methodology and Technology
Pedagogy of Music Education named after E.B. Abdullin
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University

К ПРОБЛЕМЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В РОССИЙСКОМ ВУЗЕ

Аннотация. Целью статьи является анализ проблемы освоения русского камерно-вокального искусства китайскими студентами в российском вузе. Автор рассматривает ее с разных аспектов: в поле внимания включены основные посылы, связанные с проявлением интереса китайских студентов к камерной вокальной русской музыке, а также особенности ее освоения этой категорией обучающихся в высших учебных заведениях России. Предлагаются педагогические условия освоения китайскими студентами камерной вокальной русской музыки, которые могут стать основой разработки теоретической и методической базы в данном направлении.

Ключевые слова: проблема, русское камерно-вокальное искусство, китайский, студент, российский вуз, поэзия, педагогические условия.

THE PROBLEM OF MASTERING RUSSIAN CHAMBER VOCAL ART BY CHINESE STUDENTS IN A RUSSIAN UNIVERSITY

Abstract. The purpose of the article is to analyze the problem of mastering Russian chamber vocal art by Chinese students in a Russian university. The author examines it from different aspects: the field of attention includes the main messages related to the manifestation of interest of Chinese students in Russian chamber vocal music, as well as the features of its mastering by this category of students in higher educational institutions of Russia. Pedagogical conditions for mastering Russian chamber vocal music by Chinese students are proposed, which can become the basis for developing a theoretical and methodological base in this area.

Keywords: problem, Russian chamber vocal art, Chinese, student, Russian university, poetry, pedagogical conditions.

Русское камерно-вокальное искусство составляет важную часть мировой музыкальной сокровищницы. Оно прошло длительный путь формирования. Развиваясь в период с конца XVII до начала XX столетия, а именно до событий Октябрьской революции 1917 года, оно синтезировало богатейший опыт ранних форм российских песен и достижения западноевропейской камерной музыки, результатом чего стали выдающиеся образцы русской камерно-вокальной классики, вышедшие из-под пера таких композиторов, как М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов и др.

В русской камерно-вокальной музыке представлены разные жанры и формы: от ранних кантов и книжных песен, детских песен и композиторских обработок народного

творчества в простых куплетных формах до выдающихся образцов романсовой лирики, драматических монологов и развернутых баллад, созданных в XIX – начале XX века.

Еще более разнообразен художественно-образный строй русской камерной вокальной музыки, вдохновленный русской поэзией, – от панегирических и духовных стихов до пронзительно лирических, философских и трагических образов А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета, Ф. Тютчева, И. Бунина, Е. Бекетовой и многих других авторов, в поэзии которых отражены многие грани человеческого бытия.

Поэтическое слово и культурные контексты русской камерно-вокальной музыки на протяжении веков привлекали внимание музыкантов и исследователей со всего мира. Рассмотрим основные посылы, связанные с проявлением интереса к ней китайскими студентами, а также особенности изучения русского камерно-вокального искусства этой категорией обучающихся в высших учебных заведениях России.

В современных условиях глобализации, когда поле межкультурного взаимодействия заметно расширяется, обмен между наследием России и Китая становится интенсивнее. Поток китайских студентов, стремящихся изучить русскую культуру в музыкально-педагогических вузах России, неуклонно растет. Это во многом обусловлено тем, что сегодня в Китайской Народной Республике востребованы специалисты с богатым кругозором, способные легко интегрироваться в мировое культурное пространство.

В программы обучения китайских студентов в музыкально-педагогических вузах России входят курсы по истории музыки и музыкального исполнительства, сочетающие разные направления музыкального искусства и педагогики – вокальное, хоровое, инструментальное.

Каждое из перечисленных направлений требует развития определенных навыков у китайских студентов, связанных с преодолением культурной дистанции и формированием определенных образно-слуховых представлений, которые отражали бы понимание глубинных смыслов музыкальных произведений, созданных русскими композиторами.

Восприятие художественных образов русского камерно-вокального искусства связано не только с владением определенными исполнительскими навыками, но в первую очередь с эмоциональным откликом и личным опытом человека, в том числе культурным. Художественный образ в музыке является средоточием настроений и идей композитора, выраженных с помощью совокупности определенных выразительных средств – интонационно-ритмических, ладово-гармонических и др., связанных со спецификой той или иной культуры. Так через художественный образ в авторских музыкальных произведениях транслируются культурные коды, отражающие разные стороны представлений народа о жизни и человеке.

Система культурных кодов китайских студентов далека от российских культурных ценностей. Поэтому формирование восприятия музыкально-художественных образов русской камерной вокальной музыки, являющегося основой способности ее интерпретировать, требует отдельных усилий китайских обучающихся, связанных с пониманием исторического контекста, в котором эта музыка была создана, а также специфики музыкально языка, что, в свою очередь, содействует их культурной адаптации и трансформации.

Музыкально-образный язык камерно-вокального искусства русских композиторов диктует необходимость овладения специальным уровнем подготовки для восприятия, что представляется особенно сложным для китайских студентов, чье знакомство с русской музыкальной культурой обусловлено изучением инокультурной среды. Но освоение музыкально-образного языка русской камерно-вокальной музыки может значительно расширить рамки их культурного и профессионального видения и содействовать формированию необходимых профессиональных компетенций – развитию их

профессиональных навыков и обогащению представлений о репертуаре, что, в свою очередь, не только повысит образовательный уровень китайских обучающихся, но и будет воздействовать на усиление способности к межкультурному взаимодействию и пониманию.

Очевидно, что для наиболее эффективного развития восприятия китайскими студентами художественных образов русского камерно-вокального искусства требуются отдельные механизмы, разработка которых должна иметь научно-теоретическое обоснование, что позволит, в свою очередь, создать научно-методическую базу для обеспечения наиболее эффективного процесса формирования восприятия художественных образов камерно-вокального искусства китайскими студентами.

Сказанное актуально не только для обучения китайских студентов в России, но и для изучения русского камерного вокального искусства на музыкальных факультетах китайских университетов или факультетах вокального образования в китайских консерваториях.

Не претендуя на формирование в рамках одной статьи на создание фундаментальной научно-теоретической базы, укажем на отдельные пути, по которым может вестись ее разработка.

В первую очередь это развитие специальных образовательных программ, учитывающих современные потребности китайских обучающихся и задачи, стоящие перед ними. Такие программы должны включать разные формы занятий – теоретические и практические, которые позволят одновременно не только изучить выразительные средства музыкального языка и сформировать умение его анализировать, но и погрузиться в культурно-исторический контекст создания камерной вокальной музыки, познакомиться с биографиями композиторов и обстоятельствами, которые способствовали появлению тех или иных авторских сочинений.

Практические занятия – это прежде всего уроки вокала, подразумевающие освоение разных форм сольного и ансамблевого пения на примере репертуара русской камерной вокальной музыки.

В процессе изучения камерного вокального наследия русских композиторов могут быть задействованы и разные формы внеклассной работы, расширяющие кругозор студентов в области русской культуры – круглые столы, посещение выставок и концертов, кросс-культурные проекты: совместные концерты с российскими музыкантами, участие в фестивалях.

Такой подход позволяет студентам не только овладеть техникой исполнения, но и развить творческое мышление и интерпретацию произведений.

Освоение русского камерно-вокального искусства невозможно представить без внимательного отношения к русской поэзии, чьи образы вдохновляли композиторов на написание музыки. Для китайских студентов изучение текстов великих русских поэтов, таких как А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Фет и др., чья лирика стала основой для многих вокальных произведений, представляет собой особую ценность.

Знакомство с русской поэзией и изучение оригинальных текстов, с одной стороны, стимулирует китайских студентов на развитие языковых навыков и улучшение знания русского языка, с другой, помогает расширять культурный контекст, включая в его поле не только музыкальные, но и литературные источники, и через поэзию постигая исторические аспекты культуры России. Кроме того, взаимодействие с текстами русских поэтов способствует развитию разных уровней эмоционального восприятия художественных образов, поскольку интерпретация поэтических первоисточников помогает осознать эмоционально-смысловой посыл, вдохновивший композитора на создания музыки.

Безусловно освоение русской камерной вокальной музыки требует от китайских студентов особого напряжения и усердия, поскольку все перечисленные факторы, а именно работа с тексами русской поэзии, освоение тонкостей музыкального языка, обладающего национальными особенностями, и исторического контекста создания изучаемой музыки, должны осваиваться параллельно с исполнительской стороной вокального искусства, зачастую требующей высокой степени виртуозности и подразумевающей преодоление значительных технических сложностей.

На трудностях освоения китайскими студентами камерной вокальной музыки русских композиторов сказывается то, что ее интерпретация отличается от традиционных китайских подходов, и обучающимся приходится осваивать принципиально новые комплексные подходы к ее изучению. Тем не менее, преодоление этих трудностей способствует развитию творческого потенциала студентов и их профессиональному росту, которые приведут к формированию новых компетенций и новым возможностям в исполнении русской музыки и преподаванию русского вокала в китайских учебных заведениях.

Итак, подытожим факторы, которые могут лечь в основу педагогических условий, которые будут способствовать наиболее эффективному изучению студентами Китайской Народной Республики русской камерной вокальной музыки и освоению ее художественной образности, а также более глубокому пониманию и эмоциональному восприятию произведений русской вокальной музыки.

- Использование разнообразных форм работы, таких, как лекции, семинары и обсуждения, как в процессе аудиторной работы, таки вне ее, – форм, которые максимально способствуют созданию условий для постижения студентами знаний о русской культуре, истории и традициях, связанных с камерной вокальной музыкой.
- Применение методов, направленных на комплексное освоение музыкальных произведений в совокупности историко-теоретических знаний и музыкально-исполнительских навыков, позволяющих осознать характер художественного образа в контексте русской культуры и средств музыкальной выразительности;
- Подбор репертуара русской камерно-вокальной музыки на основе принципа от простого к сложному позволит китайским студентам постепенно освоить не только сложности ее музыкального языка, но и многообразную художественную образность;
- Изучение русских поэтических текстов, на которые создавалась камерная вокальная музыка – погружение в особенности поэтической структуры авторских текстов, предварительная аналитическая работа с ними содействует лучшему восприятию их эмоционально-смыслового наполнения, а также дополнительно стимулирует изучение русского языка и русской культуры.
- Обучение основам музыкальной теории, анализа музыкальных произведений и особенностей вокальной техники, принятых в системе российского образования и основанных на принципах отечественной педагогики, поможет студентам понять особенности музыкального языка и структуры – главных средств музыкальной выразительность русской камерной вокальной музыки.
- Активная внеаудиторная работа – проведение мастер-классов и практических занятий с приглашёнными музыкантами и педагогами может помочь китайским студентам расширить культурный кругозор и развить навыки эмоционального восприятия музыки. Важно научить их передавать свои чувства через исполнение. В этом же ряду стоит создание реальных и виртуальных платформ для обмена мнениями между студентами из разных стран поможет, способствующее обогащению их восприятия. На подобных платформах могут проводиться дискуссии о различных интерпретациях произведений, дающие возможность более глубокого понимания.

- Организация регулярной репетиционно-концертной работы, выступлений, направленной на практическое восприятие и воспроизведение русской камерной вокальной музыки – мероприятий, где студенты могут исполнять произведения русской камерной вокальной музыки, поможет им не только улучшить навыки исполнения, процесс коммуникации с аудиторией, но и научиться выражать художественные образы, доносить эмоционально-смысловое содержание русской камерной вокальной музыки до слушателя.
- Введение в работу современных технологий, таких как внедрение мультимедийных ресурсов, видеозаписи, аудиозаписи и интерактивные платформы для обучения, будет способствовать тому, чтобы процесс обучения стал более увлекательным и доступным.

Создание этих педагогических условий будет способствовать более качественному и эффективному освоению музыкального языка русской камерной вокальной музыки китайскими студентами, а также более глубокому восприятию художественных образов, одновременно помогая им интегрироваться в культурную среду России.

Таким образом, русское камерно-вокальное искусство представляет собой богатый объект изучения для китайских студентов. Его уникальность и глубина позволяют не только развивать музыкальные навыки, но и способствуют культурному обмену между Россией и Китаем. С учетом растущего интереса к этому жанру можно ожидать дальнейшего расширения образовательных программ и возможностей для студентов из Китая в области русского камерно-вокального искусства.

Освоение русского камерно-вокального искусства китайскими студентами становится важным шагом на пути к формированию нового поколения музыкантов, способного объединять культуры на стыке традиций двух великих стран, содействуя реализации сегодняшних образовательных и культурных задач, стоящих в контексте межкультурного диалога России и Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дурандина, Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты: Дис. … доктора: 17.00.02. М., 2002.
2. Евсеев, С. В. Римский-Корсаков и русская народная песня / Под ред. [и с предисл.] В. М. Цендровского / С. В. Евсеев. – М. : Музыка, 1970. - 175 с.
3. Зданович, А. П. Некоторые вопросы вокальной методики / А.П. Зданович. – М., 1965. –148 с.
4. Клабукова, А. В. Педагогические условия формирования вокального мастерства в современном вузе культуры / А. В. Клабукова // Вестник Московского государственного универ-ситета культуры и искусств, 2017. № 3(77). - 198–205 с.
5. Корнетов, Г. Б. Развитие историко-педагогического процесса в контексте цивилизационного подхода: дисс. ... доктора педагогических наук: 13.00.01 / Ин-т теоретич. педагогики и международ. исслед. в образовании. М., 1994. 64 с.
6. Левашева, О. Е. Российская песня и ее создатели // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1 / О. Е. Левашева. – М. : Композитор, 1972. – 346 с
7. Орлова, Е. М. Романсы Чайковского / Е. М. Орлова. – М.-Л. : Музгиза, 1948. - 164 с.
8. Павлищева, О. П. Методика постановки голоса / О. Павлищева. – М., 1964. – 124 с
9. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. учебник для студентов вузов, обучающихся по направлению подготовки «Культура и искусство». - Изд. 3-е, перераб. и доп. / Л. А. Рапацкая – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2015. - 478 с.
10. Степанидина, О. Д. Русская камерно-вокальная культура XIX века: трансформация жанра романса и проблемы исполнительства / О. Д. Степанидина. – Саратов: Изд-во Саратовской гос.консерватории им. Л.В. Собинова, 2016. – 278 с.

REFERENCES

1. Durandina, E. E. Kamernye vokal'nye zhanry v russkoj muzyke XIX-XX vekov: istoriko-stilevye aspekty: Dis. … doktora: 17.00.02. M., 2002.
2. Evseev, S. V. Rimskij-Korsakov i russkaja narodnaja pesnja / Pod red. [i s predisl.] V. M. Cendrovskogo / S. V. Evseev. – M. : Muzyka, 1970. - 175 p.
3. Zdanovich, A. P. Nekotorye voprosy vokal'noj metodiki / A.P. Zdanovich. – M., 1965. – 148 p.
4. Klabukova, A. V. Pedagogicheskie uslovija formirovanija vokal'nogo masterstva v sovremennom vuze kul'tury / A. V. Klabukova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo univer-siteta kul'tury i iskusstv, 2017. № 3(77). - 198–205 p.
5. Kornetov, G. B. Razvitie istoriko-pedagogicheskogo processa v kontekste civilizacionnogo podhoda: diss. ... doktora pedagogicheskih nauk: 13.00.01 / In-t teoretich. pedagogiki i mezhdunarod. issled. v obrazovanii. M., 1994. 64 p.
6. Levasheva, O. E. Rossijskaja pesnja i ee sozdateli // Pamjatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva. Vyp. 1 / O. E. Levasheva. – M. : Kompozitor, 1972. – 346 p.
7. Orlova, E. M. Romansy Chajkovskogo / E. M. Orlova. – M.-L. : Muzgiza, 1948. - 164 p.
8. Pavlishheva, O. P. Metodika postanovki golosa / O. Pavlishheva. – M., 1964. – 124 p.
9. Rapackaja, L. A. Istorija russkoj muzyki: ot Drevnej Rusi do Serebrjanogo veka. uchebnik dlja studentov vuzov, obuchajushhihsja po napravleniju podgotovki «Kul'tura i iskusstvo». - Izd. 3-e, pererab. i dop. / L. A. Rapackaja – SPb. [i dr.] : Lan' : Planeta muzyki, 2015. - 478 p.
10. Stepanidina, O. D. Russkaja kamerno-vokal'naja kul'tura HIH veka: transformacija zhanra romansa i problemy ispolnitel'stva / O. D. Stepanidina. – Saratov: Izd-vo Saratovskoj gos.konservatorii im. L.V. Sobinova, 2016. – 278 p.

Ян Цзинюй
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Мансурова Анна Петровна
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: anyuta-77mosco@yandex.com

Yan Jingyu
Postgraduate student, Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Mansurova Anna P.
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor, Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ У КИТАЙСКИХ ОБУЧАЮЩИХСЯ-МУЗЫКАНТОВ РАСШИРЕННЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПОСРЕДСТВОМ ОСВОЕНИЯ МУЗЫКИ РОССИИ: ИНСТРУКТИВНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Аннотация. В статье изложены авторские предложения по моделированию методологического и методического содержания и организации процесса теоретического изучения и практического освоения китайскими студентами музыкальных произведений для формирования расширенных профессиональных компетенций. Раскрывая современные тенденции в сфере музыкального образования Китая, массового музыкально-эстетического воспитания и развития музыкальных видов социально-культурной деятельности, авторы показывают их влияние на потребность формирования расширенного спектра компетенций у современных музыкантов-педагогов. Внимание акцентируется на востребованности в китайском обществе музыкантов, способных осуществлять исполнительскую, творческую, организационно-педагогическую и организационно-психологическую деятельность. Проблемным аспектом организации подобной подготовки является противоречие между возрастающей востребованностью использования в данных видах деятельности объектов музыкальной культуры России и трудностями освоения, интерпретации и исполнения китайскими музыкантами произведений русских, советских и современных российских композиторов. Для разрешения данного противоречия разработана, обоснована, апробирована и предложена к внедрению в процесс подготовки китайских музыкантов любых профилей инструктивно-методическая модель обучения анализу музыкальных произведений.

Ключевые слова: китайские обучающиеся-музыканты, расширенные профессиональные компетенции, психолого-педагогический инструментарий, музыка России, анализ музыкальных произведений, типы анализа, инструктивно-методическая модель.

EXPANDED PROFESSIONAL COMPETENCIES IN CHINESE STUDENTS-MUSICIANS THROUGH MASTERING THE MUSIC OF RUSSIA: INSTRUCTIONAL AND METHODICAL MODEL

Abstract. The article presents the author's proposals for modeling the methodological and methodological content and organizing the process of theoretical study and practical development of musical compositions by Chinese students for the formation of expanded professional competencies. Revealing modern trends in the field of Chinese music education, mass musical and aesthetic education and the development of musical types of socio-cultural activities, the authors show their impact on the need to form an expanded range of competencies among modern musicians and teachers. Attention is focused on the demand in Chinese society for musicians capable of performing, creative, organizational, pedagogical, and organizational-psychological activities. A problematic aspect of organizing such training is the contradiction between the increasing demand for the use of Russian musical culture objects in these types of activities and the difficulties of mastering, interpreting and performing works by Russian, Soviet and modern Russian composers by Chinese musicians. To resolve this contradiction, an instructional and methodological model for teaching musical composition analysis has been developed, substantiated, tested and proposed for implementation in the process of training Chinese musicians of any profile.

Keywords: Chinese students-musicians, advanced professional competencies, psychological and pedagogical tools, music of Russia, analysis of musical compositions, types of analysis, instructional and methodological model.

В настоящее время в Китайской Народной Республике профессиональное музыкальное образование занимает все более значимое место в общественной жизни, оказывает влияние на судьбу нации в целом и каждой личности, вовлеченной в профессиональную музыкальную подготовку или музыкальную деятельность развивающего или досугового характера. Среди широкого спектра специальностей и специализаций, направлений и профилей профессионального музыкального образования процесс подготовки музыкантов универсальных возможностей, с расширенными музыкально-исполнительскими, музыкально-педагогическими и музыкально-психологическими компетенциями, представляет наиболее экономически и политически важную задачу не только для образовательной, но и для всей социальной сферы КНР.

Также перед педагогами-музыкантами, преподавателями вузов, колледжей, школ искусств и музыкальных школ стоят задачи дальнейшего динамичного развития в стране профессионального музыкального искусства, преемственности лучших национальных и иностранных исполнительских и педагогических традиций, освоения и трансляции фонда мировой музыкальной культуры, а также обеспечения граждан всех категорий возможностью получения образовательных, общеразвивающих, досуговых услуг высокого художественно-эстетического уровня с профессиональной поддержкой музыкально-педагогического и музыкально-психологического содержания, укрепляющей психоэмоциональное и духовно-нравственное здоровье посредством адаптивно-коррекционных ресурсов музыкального искусства.

В связи с этим на государственном, региональном, муниципальном, организационно-административном уровнях сегодня осуществляются поиски эффективного высококачественного методического и дидактического содержания процесса подготовки профессиональных музыкантов с таким расширенным спектром теоретических и практических компетенций, разрабатываются образовательные программы, альтернативные авторские методики и курсы, учитывающие национальные приоритеты,

международные тенденции, потребности потенциальной аудитории, социальный заказ, а также проблемные аспекты современного образовательного процесса.

Цели и задачи современного высшего профессионального музыкального образования Китая различных профилей (исполнительского, педагогического, психологического) находят отражение в основных направлениях и видах деятельности, развивающихся в рамках национальной образовательной системы, формирующейся с учетом муниципальных, государственных и международных тенденций социокультурного и социально-экономического характера [1].

Одной из современных тенденцией в системе музыкального образования Китая можно назвать ориентированность на изучение европейской музыкальной культуры, в том числе российской: исполнительского искусства, музыкальной педагогики, исторического музыкознания, методик освоения и интерпретации произведений русских, советских и современных российских композиторов [2]. С учетом актуальных и востребованных направлений профессиональной музыкальной деятельности компетентность в области русской, советской и российской музыки требуется для организации широкого спектра видов социально-значимой активности любых возрастных категорий – профессионального и общеразвивающего обучения, музыкально-эстетического и полихудожественного воспитания, творческого, интеллектуального, духовно-нравственного развития, организации интерактивного досуга, арт-терапии, сенсорной интеграции, эмоциональной и когнитивной коррекции средствами музыки и мн. др. [3; 4].

Сосредотачивая уже на протяжении нескольких лет свое профессиональное внимание на проблемах освоения и профессионального взаимодействия китайских музыкантов-педагогов (практикующих и будущих – студентов программы «музыкальная педагогика») с русской, советской и современной российской музыкой, мы выявили противоречие между стремительным ростом национальной потребности в профессиональных музыкантах, владеющих исчерпывающей комплексной информацией музыкально-теоретического, музыкально-педагогического, музыкально-психологического характера о произведениях русских, советских и российских композиторов, и отсутствием у подавляющего большинства китайских музыкантов-педагогов необходимых теоретических и методических знаний по вопросам анализа, интерпретации, исполнения, восприятия, понимания русской музыки, а также возможности сформировать подобные знания и практические компетенции, позволяющие реализовывать актуальные виды профессиональной музыкально-педагогической и музыкально-психологической деятельности. Выявленные проблемные аспекты профессиональной подготовки китайских студентов-музыкантов, особенно на фоне интенсификации китайско-российских отношений в социально-культурной сфере, в том числе в области музыкальной культуры и образования, требуют поиска оптимальных решений, например, путем формирования обновленной, усовершенствованной методологической и методико-дидактической базы, обеспечивающей достижение готовности китайских обучающихся – будущих профессиональных музыкантов – к адекватному восприятию, пониманию, интерпретации, исполнению, применению объектов русской музыкальной культуры в широких целях (музыкально-педагогических, музыкально-психологических и др.), знающих и умеющих реализовывать учебно-воспитательный, развивающий, досуговый потенциал музыкальных произведений русских, советских и российских композиторов с учетом их художественно-образной, интонационно-звуковой, интерпретационно-смысловой, эмоционально-психологической специфики.

Российская многоуровневая система профессионального музыкального образования имеет прочную теоретическую основу, характеризуется многовековой преемственностью лучших художественных и педагогических традиций подготовки музыкантов,

отражающихся на структуре и содержании, большим методическом, дидактическом и практическим опытом, и положительную результативность при подготовке профессиональных музыкантов – знатоков исполнительского искусства, мастеров интерпретации, владеющих знаниями и инструментами эмоционально-психологического воздействия на зрительско-слушательскую аудиторию [5; 6].

Следует отметить, что в российских высших музыкальных учебных заведениях с середины XX века не прекращается профессиональная подготовка иностранных музыкантов, однако, как показывает анализ научной музыкально-педагогической литературы, вопрос о специфике проблем и потребностей китайских обучающихся и необходимости поиска особых методических подходов в обучении их пониманию и интерпретации русской музыки стал интенсивно рассматриваться лишь в последние годы, когда китайские аспиранты, а также их коллеги из российских вузов начали проводить специальные научно-практические исследования и адаптировать российские методические системы и дидактические комплексы под специфические нужды и потребности китайского ученического контингента [7; 8].

Основная проблема китайских обучающихся-музыкантов при освоении музыкальных произведений русских, советских и российских композиторов – это совершенно иная интонационная среда, непривычные уху китайских детей и молодежи мелодические, гармонические и темпоритмические модели. Поэтому первая методическая задача, которая стоит перед китайским педагогом-музыкантом, решившим использовать в профессиональной деятельности, в том числе в рамках психолого-педагогического взаимодействия, музыку России, – это задача обучения когнитивно- и эмоционально-верному восприятию музыки, которое в методическом плане опирается на базовые элементы грамотного музыкального (слухового и исполнительского) анализа [9].

Этой теме, лежащей в основе таких обязательных дисциплин в современном профессиональном музыкальном образовании, как «анализ музыкальных произведений», «теория музыкального содержания», «музыкальная форма», в российской музыкально-педагогической и музыкально-теоретической науке посвящены десятки фундаментальных трудов известных музыковедов и теоретиков музыки, а также сотни научно-практических исследований педагогов и исполнителей. Теория, методология и методика анализа музыкальных произведений активно развивается в российской науке и практике с начала XX века. Теоретико-методологические и методические основы анализа музыкальных произведений сформировали Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, С. С. Скребков, И. В. Способин, В. Н. Холопова и др., а контент-анализ специальной литературы показал, что перечень учебников, методических пособий, практических материалов насчитывает сотни источников.

Перенимая и адаптируя опыт организации анализа музыкальных произведений российских преподавателей теоретических дисциплин и практических курсов, китайским музыкантам – практикующим педагогам и обучающимся – следует учитывать, что данный вид деятельности имеет свои особенности в зависимости от музыкальной специализации и конкретных профессиональных задач. Это согласуется с направлениями и профилями подготовки в музыкальных образовательных учреждениях различных уровней, что и определяет теоретические, методические, дидактические, а также практические (например, инструментально-исполнительские, вокальные и хоровые, дирижерско-оркестровые и др.) аспекты [10; 11].

Сравнительно-сопоставительный анализ научно-методических трудов и практических разработок в области теории музыки, музыкальной формы, методики преподавания профессиональных музыкальных дисциплин позволил сформировать целостное представление о традициях российских методических подходов к анализу

музыкальных произведений, выстраиванию структуры и содержания процесса обучения на теоретическом, методическом, технологическом, операциональном уровнях, что, в свою очередь, делает доступным моделирование процесса обучения китайских музыкантов анализу европейских и российских музыкальных произведений, которые могут сформировать эффективный психолого-педагогический инструментарий для дальнейшей профессиональной деятельности широкого профильного спектра. Контент-анализ теоретико-методических трудов, современных музыковедческих диссертационных исследований, научных публикаций по вопросам организации и осуществления музыкального анализа позволил выявить и классифицировать типы анализа музыкальных произведений, обоснованные и апробированные в российской музыкально-образовательной практике. Классификация подходов к анализу музыкальных произведений в предметно-целевом контексте представлена в российской научно-теоретической и методической литературе следующими типами: целостный; интонационный; исполнительский; содержательный; эстетический; дидактический; матричный; семантический; художественно-педагогический; драматургический.

Результатом обработки теоретических и методических материалов по данным темам явилась разработка инструктивно-методической модели организации обучения анализу музыкальных произведений китайских студентов – будущих дипломированных музыкантов с расширенными профессиональными компетенциями – творческо-исполнительскими, организационно-педагогическими (методическими и учебно-воспитательными) и организационно-психологическими (адаптивными, коррекционно-развивающими, консультационными, арт-терапевтическими).

Основными задачами реализации авторской модели в образовательной среде китайских музыкальных учебных заведений или среди китайского контингента российских учебных заведений являются: формирование теоретических музыковедческих знаний о произведениях русских, советских и современных российских композиторов (стиль, жанр, форма, средства музыкальной выразительности и т.д.); формирование умений музыкального анализа на образцах русской, советской и современной российской музыки различных стилей, жанров и форм; формирование представлений о верной интерпретации произведений русских, советских и современных российских композиторов; формирование целостного понимания особенностей музыкальной культуры России.

Методологическую основу модели составили: культурологический подход (изучение отдельных произведений в контексте исторических и культурных событий периода, культуры и региона создания); аксиологический подход (выбор для изучения произведений, представляющих профессиональный интерес для студентов конкретных профилей подготовки, значимых для их профессии, а также тех произведений, которые занимают важное место в русской и мировой музыкальной культуре); системный подход (изучение всего творчества отдельного композитора как целостной системы, внутри которой все произведения этого композитора представляют собой взаимосвязанные элементы; изучение отдельного произведения как целостной системы, внутри которого все элементы музыкального языка представлены во взаимосвязи); интегративный подход (освоение музыкальных произведений с опорой на синтез искусств – изобразительное, пластические, визуальные и т.д., а также с учетом междисциплинарного потенциала педагогических, психологических, физиологических аспектов музыкальных произведений).

Разработка модели осуществлялась с учетом широкого комплекса классических общедидактических и профессионально-ориентированных принципов:

- научности (опора на теоретические знания в области музыковедения, педагогики, музыкальной психологии);

- систематичности, последовательности и доступности (регулярная работа по накоплению теоретических знаний и практических умений анализа с учетом последовательного повышения сложности изучаемого материала);

- сознательности обучения (вся информация теоретического характера должна быть понятна обучающимся, усвоена ими также на уроках сольфеджио, музыкальной литературы, гармонии, полифонии);

- связи теории с практикой (все изучаемые теоретические сведения в области музыки должны быть отражены в практической деятельности обучающихся на аудиторных занятиях в формате вокальных упражнений, диктантов, гармонических задач, инструментального исполнения);

- наглядности (широкое использование при анализе музыкальных произведений нотных текстов, иллюстраций (портретов персоналий, репродукций картин, по своей тематике отражающих смысл и содержание изучаемых музыкальных произведений, просмотр видеосюжетов на аналогичные темы, прослушивание звукозаписей изучаемых произведений в исполнении известных музыкантов и самих студентов);

- прочности усвоения (достигается регулярным повторением пройденного материала, системой упражнений и заданий, обеспечивающих контроль за усвоением знаний и их актуализацией на практическом уровне);

- учета специальности (специфика анализа музыкальных произведений в условиях обучения в теоретическом, инструментальном и вокальном классах);

- концентризма (изучение ключевых тем с постепенным повышением уровня сложности (глубины теоретического материала, расширения спектра практических умений) на каждом последующем этапе обучения);

- функциональности (каждая единица осваиваемой информации должна быть профессионально ценной для обучающегося, иметь практическое приложение в его исполнительской или иной (педагогической) деятельности;

- аффективности (достижение личной заинтересованности обучающихся, профессиональной мотивированности, целеустремленности в освоении музыкальных произведений);

- интегрированности (комплексное использование всех видов музыкальной деятельности, доступных обучающимся, например, на теоретическом занятии – заданий на вокальное и/или инструментальное исполнение примеров, данных для теоретического музыкального анализа);

- необходимости и достаточности для достижения задач и целей обучения (тщательный отбор учебного материала, адаптация к задачам с учетом специфики, профиля, уровня подготовки конкретных групп обучающихся).

Поставленные задачи, а также выбранные методологические и дидактические основания определили основные виды учебной деятельности студентов:

- погружение в культурно-историческую эпоху (историко- культурологический компонент – рассказать об эпохе, в которую жил композитор, истории создания произведений, изучение музыкальной критики);

- собственно анализ (комплекс методов, форм и приемов изучения музыкального произведения в зависимости от его стиля и жанра (различные виды анализа (с нотным, литературным текстом и без него) – изучение либретто оперы, партитуры оркестрового сочинения, вокального текста, нотного текста для инструментального исполнения и т.д.);

- слушание различных интерпретаций изучаемого произведения;

- самостоятельное исполнение изучаемого произведения с опорой на полученные теоретические знания и слушательский опыт.

В ходе организации и осуществления экспериментального обучения китайским студентам предлагалось самостоятельно определить обязательные компоненты плана анализа музыкального произведения, позволяющего достичь запланированного результата. Студенты, учитывавшие все методологические и дидактические компоненты модели, определяли в качестве обязательных шагов анализа следующую последовательность объектов учебно-исследовательской деятельности: авторство произведения (народное или композиторское творчество); страна и эпоха создания, история создания произведения, полное название музыкального сочинения, проявление программности (в виде заголовка или литературного пояснения), место данного произведения в масштабе всего творчества композитора; вид исполнительства (инструментальное (сольное, ансамблевое, оркестровое), вокальное (сольное, ансамблевое), хоровое)); музыкальный жанр; стиль (на трех уровнях его проявления, обусловленных культурно-исторической эпохой, национальной школой, индивидуальностью автора); форма произведения (одночастная, двухчастная, трёхчастная, вариации, рондо; для анализа песен: куплетная и запевно-припевная); анализ элементов музыкального языка (лад, тональность, мелодия, гармония, темп, ритм, регистр, тембр, динамические оттенки, характер); звуковедение (штрихи: легато, стаккато, маркато и т.д.); основные музыкальные образы (явлений, персонажей, героев и др.) и их темы; примеры исполнительской интерпретации; причины, условия и возможности психологического воздействия на слушателей; контекстное моделирование профессиональной деятельности (применение результатов проведенного анализа определенных музыкальных произведений в квазипрофессиональных условиях учебного процесса (создание и разбор педагогических и психологических кейсов).

Для реализации всех учебно-исследовательских шагов студентам были предоставлены следующие обязательные ресурсы: теоретические материалы общемузыковедческого, общекультурологического, исторического содержания (фрагменты первоисточников и адаптированных источников по теме); методические материалы для проведения аудиторных и внеаудиторных занятий (конспекты лекций, фонды оценочных средств, методические разработки и др.); наглядно-дидактические материалы (визуально-иллюстративные, аудиально-иллюстративные, мультимедиа-ресурсы, раздаточный дидактический материал и др.).

Апробация разработанной инструктивно-методической модели при работе с китайскими бакалаврами и магистрантами музыкально-педагогического профиля подготовки показала, что независимо от индивидуальных профессиональных целей студентов (обучение восприятию русской музыки на занятии по слушанию музыки, или освоение пьесы в инструментальном классе, или же проектирование арт-терапевтического занятия эмоционально-коррекционного или когнитивно-адаптивного воздействия и т. д.) в содержании процесса обучения музыкантов анализу музыкальных произведений должны быть представлены все указанные выше методологические и дидактические компоненты, а также реализованы проектно-методический, технологический и операциональный виды профессиональной деятельности.

Реализация всех компонентов инструктивно-методической модели в процессе последовательного (в хронологическом аспекте) знакомства китайских обучающихся-музыкантов с творчеством русских, советских и современных российских композиторов позволяет сформировать: теоретические музыковедческие знания об изучаемых произведениях (стиль, жанр, форма, средства музыкальной выразительности и т.д.); понимание особенностей музыкальной культуры России в целом; готовность к музыкальному анализу произведений русской музыки различных стилей и жанров в мультипрофессиональных целях; умение верной исполнительской интерпретации

произведений русских композиторов; навыки вариативного применения результатов анализа в конкретных профессиональных ситуациях.

Данные результаты не только обладают профессиональной (музыкально-педагогической и психолого-педагогической) значимостью, но и представляют значение для развития национального образования, так как оказывается положительное воздействие на проблему владения и практического профессионального применения необъятных ресурсов музыкальной культуры России китайскими музыкантами, на которых в настоящее время возлагается государственная надежда формирования новых поколений нации с высоким уровнем музыкально-эстетической культуры, художественного вкуса, широким интеллектуальным кругозором, психологической устойчивостью, умением использовать ресурсы музыкального искусства в личностно-развивающих, адаптивных, коррекционных, коммуникативных и других социально-значимых целях.

На основе авторской инструктивно-методической модели музыканты, обладающие расширенными педагогическими и психологическими компетенциями, смогут формировать содержание учебных курсов, факультативных досуговых, развивающих, адаптивно-коррекционных образовательных проектов, ориентированных как на массовое музыкальное воспитание и развитие в образовательных и культурных учреждениях Китая, так и профильную подготовку в музыкальных школах, колледжах и вузах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Яньсун, У Жунхэ, Чжоу Жуйхэн. Этнокультурный подход в музыкальном воспитании студентов педагогических колледжей и вузов Китая // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7. – № 2. – С. 95-105.
2. Сун Бэйни. Сопоставление национальной и западной музыкальной традиции как эффективный образовательный инструмент обучения 23 юных пианистов в современном Китае // Научное мнение. – 2022. – №10. – С. 105-110.
3. Щербакова Е. В., Звонова Е. В., Кириченко А. Г. Изучение восприятия музыки молодыми людьми с точки зрения теории К.Г. Юнга // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7. – № 3. – С. 206-219.
4. Климай Е. В., Ходжаева Ж. Б. Роль психологического контекста на начальном этапе обучения в классе фортепиано детской школы искусств // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2023. – № 8. – С. 131-136.
5. Сун Цзыцзя. Методический потенциал использования этюдов в фортепианном классе китайских музыкальных школ // Научное мнение. – 2022. – № 10. – С. 91-96.
6. Майковская Л. С., Черватюк П. А., Мансурова А. П. К вопросу о современном понятийно-категориальном аппарате теории и методологии высшего образования: компетенции и квалификации // Теория и методика профессионального образования в социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности: коллективная монография. – М.: МГИК, 2018. – С. 99-105.
7. Мансурова А.П., Черватюк П.А. Проблемы обучения иностранных студентов-музыкантов в отечественных вузах в контексте современных международных тенденций высшего образования // Искусство и образование. – 2020. – № 6 (128). – С. 208-215.
8. Хэ Цзи. Об адекватности восприятия вокальной музыки участниками поликультурного педагогического взаимодействия // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13. – № 4А. – С. 295–302.

9. Мансурова А.П., Черватюк П.А. Когнитивный подход как условие качественного обучения иностранных студентов в российских вузах // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т. 2. – № 1-2. – С. 157-164.
10. Климай Е. В. Дидактический потенциал «детской» музыки на уроках фортепиано в начальных классах ДШИ // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XIX Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л. С. Майковской, А. П. Мансуровой. – М.: МГИК, 2022. – С. 223-227.
11. Гемаддиев Д. И. Организация персональной образовательной среды обучающимся эстрадному вокалу // Музыкальное искусство и образование. – 2023. – Т. 11. – № 2. – С. 161-175.

REFERENCES

1. Van Jan'sun, U Zhunhje, Chzhou Zhujhjen. Jetnokul'turnyj podhod v muzykal'nom vospitanii studentov pedagogicheskih kolledzhej i vuzov Kitaja // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2024. – T. 7. – № 2. – Pp. 95-105.
2. Sun Bjejni. Sopostavlenie nacional'noj i zapadnoj muzykal'noj tradicii kak jeffektivnyj obrazovatel'nyj instrument obuchenija 23 junyh pianistov v sovremennom Kitae // Nauchnoe mnenie. – 2022. – №10. – Pp. 105-110.
3. Shherbakova E. V., Zvonova E. V., Kirichenko A. G. Izuchenie vosprijatija muzyki molodymi ljud'mi s tochki zrenija teorii K.G. Junga // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2024. – T. 7. – № 3. – Pp. 206-219.
4. Klimaj E. V., Hodzhaeva Zh. B. Rol' psihologicheskogo konteksta na nachal'nom jetape obuchenija v klasse fortepiano detskoj shkoly iskusstv // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve. – 2023. – № 8. – Pp. 131-136.
5. Sun Czyczja. Metodicheskij potencial ispol'zovanija jetjudov v fortepiannom klasse kitajskih muzykal'nyh shkol // Nauchnoe mnenie. – 2022. – № 10. – Pp. 91-96.
6. Majkovskaja L. S., Chervatjuk P. A., Mansurova A. P. K voprosu o sovremennom ponjatijno-kategorial'nom apparate teorii i metodologii vysshego obrazovanija: kompetencii i kvalifikacii // Teorija i metodika professional'nogo obrazovanija v social'no-kul'turnoj i muzykal'no-pedagogicheskoj dejatel'nosti: kollektivnaja monografija. – M.: MGIK, 2018. – Pp. 99-105.
7. Mansurova A.P., Chervatjuk P.A. Problemy obuchenija inostrannyh studentov-muzykantov v otechestvennyh vuzah v kontekste sovremennyh mezhdunarodnyh tendencij vysshego obrazovanija // Iskusstvo i obrazovanie. – 2020. – № 6 (128). – Pp. 208-215.
8. Hje Czi. Ob adekvatnosti vosprijatija vokal'noj muzyki uchastnikami polikul'turnogo pedagogicheskogo vzaimodejstvija // Pedagogicheskij zhurnal. – 2023. – T. 13. – № 4A. – Pp. 295–302.
9. Mansurova A.P., Chervatjuk P.A. Kognitivnyj podhod kak uslovie kachestvennogo obuchenija inostrannyh studentov v rossijskih vuzah // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. – 2019. – T. 2. – № 1-2. – Pp. 157-164.
10. Klimaj E. V. Didakticheskij potencial «detskoj» muzyki na urokah fortepiano v nachal'nyh klassah DShI // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve: Materialy XIX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Pod nauch. red. L. S. Majkovskoj, A. P. Mansurovoj. – M.: MGIK, 2022. – Pp. 223-227.
11. Gemaddiev D. I. Organizacija personal'noj obrazovatel'noj sredy obuchajushhimsja jestradnomu vokalu // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – T. 11. – № 2. – Pp. 161-175.

Якушев Игорь Владимирович
старший преподаватель кафедры инструментов военных оркестров
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
e-mail: Yak1940@mail.ru
Кириллов Сергей Владимирович
Заместитель начальника кафедры инструментов военных оркестров,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
e-mail: s_kirilloff@mail.ru

Yakushev Igor V.
Senior Lecturer, Department of Military Orchestra Instruments
Prince Alexander Nevsky Military University
Kirillov Sergey V.
Deputy Head of the Department of Military Orchestra Instruments,
Candidate of Art History, Associate Professor
Prince Alexander Nevsky Military University

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ. ОБЪЕКТИВНЫЙ КОНТРОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА

Аннотация. В статье, посвященной исполнительству на духовых музыкальных инструментах в электронно-обучающей среде, дана характеристика кабинету инновационного обучения (кабинет исследования исполнительского искусства игры на духовых инструментах), созданному на кафедре инструментов военных оркестров военного института (военных дирижеров) Военного университета. Большинство разработанных на кафедре рационализаторских предложений, полезных моделей и изобретений вместе с цифровыми возможностями электронной аппаратуры позволяют говорить о создании комплексной инновационной среды обучения, позволяющей интенсифицировать исполнительский процесс. Статья знакомит с элементами объективного анализа искусства игры и способствует ознакомлению со всем арсеналом доступных современных средств воздействия на исполнительский процесс, который продолжает совершенствоваться и пополняться новыми разработками.

Ключевые слова: изобретение, рационализаторское предложение, инструментальное исполнительство, искусство игры на духовых инструментах, деятельность кафедры инструментов военных оркестров.

INTENSIFICATION OF THE ART OF PLAYING WIND INSTRUMENTS. OBJECTIVE CONTROL OF THE PERFORMANCE PROCESS

Annotation. The article devoted to performing on wind musical instruments in an electronic learning environment will tell about the innovative training room created at the Department of Instruments of Military Bands of the Military Institute of Military Conductors of the Military University of the Military University, the Cabinet for Research of the Performing Art of Playing Wind Instruments, most of the rationalization proposals of useful models and mission inventions developed at the Department by the digital capabilities of electronic equipment allow us to talk about the creation of a complex innovative learning environment that allows intensifying the executive process, the article gets acquainted with the elements of objective analysis of the art of

play and contributes to familiarization with the arsenal of available modern means of influencing the performing process, which continues to be improved and replenished with new developments

Keywords: invention, rationalization proposal, instrumental performance, activity of the Department of Military Band Instruments.

Развитие искусства во многом является следствием технических инноваций, революционное развитие которых обусловливает многие художественные эксперименты [6, с. 101]. Расширяется спектр актуальных направлений искусства [4, с. 47], повышаются требования к исполнителям. Для достижения высоких результатов в любой сфере человеческой деятельности, необходимо максимальное использование всех инновационных разработок в данной области. В духовом инструментальном исполнительстве также стоит проблема систематизации всех знаний, полученных в данной творческой сфере человеческой деятельности. Это касается не только различных электронных устройств и приспособлений, но и также всевозможных методических наработок, приёмов и подходов к построению оптимальной как программы обучения, так и занятий в классах духовых инструментов.

На кафедре инновационная деятельность ведётся в двух направлениях. С одной стороны, создаются практические (предметные) устройства и приборы, позволяющие познать и облегчить обучение игре на духовых инструментах. С другой стороны, создан инновационный кабинет, в котором разрабатываются методы объективного контроля исполнительского процесса музыканта-духовика с помощью электронных технических средств. Помимо этого, использование инновационного кабинета позволяет выявлять имеющиеся проблемы исполнительства на духовых инструментах и разрабатывать технологии для их решения. Всё это в комплексе образует высокотехнологичную педагогическую среду интенсифицировано воздействующую на обучающегося. Вместе с тем, преподаватели кафедры вовлечены в процесс развития инновационной среды кафедры и принимают участие в апробации новых технических средств.

В данной статье, как было заявлено, основное внимание будет уделено электронно-цифровой составляющей инновационного класса.

В этом классе имеется интерактивная панель, объединенная с компьютером, цифровым микшерным пультом и микрофонами. По своей сути – это звукозаписывающая студия. Установленные на компьютере программы позволяют выводить на экран звуковые осциллограммы, спектрограммы звуков, позволяет анализировать, обрабатывать и редактировать звук. Вместе с тем, применение инновационных методик, безусловно оказывает положительное воздействие на совершенствование педагогических навыков в деле подготовки профессиональных музыкантов.

Одним из первых изобретений, созданных на кафедре, является, зарегистрированное в Государственном комитете по изобретениям и открытиям СССР в 1991 году, «Устройство для контроля настройки музыкальных инструментов», которое создал в то время преподаватель кафедры, а в настоящее время профессор А.А. Бучнев [2]. Представленное устройство является аналогом широко известных и распространенных в наше время тюнеров (настроечных устройств).

В 2019 году было зарегистрировано в Федеральной службе по интеллектуальной собственности «Приспособление для обучения игре на медных духовых инструментах». (Учебно-тренировочный комплекс УТК-1) [7].

Обоснование принципов, на которых построено функционирование данного изобретения, можно найти в работах Н.А. Бернштейна, посвященных теории построения движения и в частности теоретической системы обратных связей [1].

При нажатии клапанов на трубе педагога замыкаются электрические контакты, которые вызывают срабатывание (нажатие) аналогичных клапанов на блок-платформах под пальцами обучаемых.

Принцип работы устройства следующее: обучающийся в полу-расслабленном состоянии размещает кисть и пальцы правой руки (для валторнистов левой) на игровой дочерней блок-платформе. После этого преподавателем показывается или проигрывается нотный материал музыкального произведения на трубе, а обучающийся сначала невольно, а потом осознанно повторяет требуемые аппликатурные (пальцевые) последовательности на блок-платформе, подключая тактильные ощущения.

На начальном периоде обучения, данный учебно-тренировочный комплекс облегчает освоение основной аппликатуры инструмента, преподаватель имеет возможность «проигрывать» нотный материал, вовлекая учеников в процесс, а у обучающихся имеется возможность быстрее формировать на первом этапе обратные зрительно-мышечные связи и ассоциации, а также аппликатурные (пальцевые) сочетания для каждой ноты и их комбинирования в процессе игры.

При проведении занятий с более подготовленными исполнителями преподаватель имеет возможность не только рассказать и показать, как исполняется тот или иной музыкальный пассаж или фрагмент, но непосредственно вовлечь ученика в процесс и в прямом смысле «вложить» в пальцы ученика сложную последовательность звуков. Внимание, в данном случае, будет концентрироваться на решении технических и агогических проблем исполнителя, в то же время, в некоторой степени, возможно решение вопросов интерпретации музыкального произведения. Проведение занятий с помощью УТК-1 ускорит запоминание аппликатуры инструмента сразу у нескольких обучаемых, а расслабленность мышц кисти и пальцев будет способствовать, снятию мышечного напряжения и формированию правильной постановки руки.

Это приспособление может использоваться концертмейстерами оркестровых групп духовых инструментов, для синхронности исполнения и единообразия ритмического исполнения отдельных музыкальных фрагментов оркестровых произведений, а также при работе в составе группы. Приспособление для обучения игре имеет массу других вариантов использования: более подготовленный обучающийся может помогать – «вести» за собой менее подготовленного музыканта-духовика; при разборе сложных ритмических рисунков, есть возможность показа рационального варианта исполнения. При освоении ритмической основы свинга в джазовой музыке, данный тренажёр вновь окажется полезен, так как с его помощью можно показать и «подсказать» точное время задержки и момент нажатия клапанов и т.д.

Среди основных составляющих инновационного кабинета можно назвать перспективное рационализаторское предложение, разработанное в 2019 году – «Тренажер-симулятор публичных выступлений».

При подготовке музыкантов-исполнителей – военных дирижёров одной из актуальных проблем является проблема сценического волнения. Она затрагивает не только всех исполнителей на духовых и ударных инструментах. С данной проблемой знакомы и дирижёры и все те, кому по роду своей деятельности приходится выступать перед аудиторией.

Назначение указанного тренажёрно-симуляционного видео (модуля) заключается в оказании помощи при отработке навыка преодоления сценического волнения. Тренировка заключается в проведении «визуально-практических» выступлений перед большой аудиторией. Возможно использование данных тренажёров-симуляторов при исполнении практически на всех музыкальных инструментах, а также для тренировки певцов, чтецов,

конферансье, дикторов – всех, кто по роду своей деятельности связан со сценической деятельностью и кому предстоит общаться, или выступать перед публикой.

Суть новации заключается в том, что в очки виртуальной реальности загружены 3D видеофайлы, записанные на концертной площадке во время проведения концерта. Обучающийся в ходе использования очков виртуальной реальности видит перед собой зрительный зал, слышит «вступительные» аплодисменты ощущает себя на сцене и произносит речь, поёт или исполняет произведение, глядя в глаза зрителям, по окончании выступления слышит аплодисменты.

Видео-материалы, загруженные в VR очки, могут быть самые разнообразные: от сцены Большого зала МГК им. П.И. Чайковского до сельского клуба.

Рационализаторское предложение разработано в полном объёме, протестировано и используется на кафедре (инструментов военных оркестров) в ходе практических индивидуальных и самостоятельных занятий курсантов. Возможно использование подобных устройств, для занятий в начальных, средних специальных, высших музыкальных учебных заведениях и военных оркестрах Вооружённых сил Российской Федерации.

В классе проходят апробацию различные элементы инновационной образовательной технологии. Здесь происходит, в частности, освоение нового объективного метода оценки и изучения звукоизвлечения и звуковедения при игре на духовых инструментах, посредством анализа звуковых осциллограмм как элемента создания интерпретации музыкального произведения при подготовке концертного выступления.

В классе функционирует учебно-тренировочный комплекс – Виртуальный военный оркестр, предназначенный для ускоренного изучения оркестровых партий служебно-строевого репертуара для духового оркестра. Суть этого комплекса заключается в следующем. Музыкальное произведение для духового оркестра записывается в звуковом редакторе, при этом каждая партия духового или ударного инструмента записывается по отдельности. Далее аудиозапись редактируется и звучание произведения доводится до «приближенного к идеальному». Такой способ аудио записи дает возможность включать и прослушивать либо одну, либо несколько оркестровых партий, прослушивать различные ансамбли духовых и (или) ударных инструментов по выбору обучающегося. При изучении этой записи есть возможность послушать звучание произведения в целом в составе духового оркестра, послушать свою изучаемую партию, услышать свою изучаемую партию в составе группы. Можно включить группу ударных инструментов, при этом аудио сигнал направить в наушники обучающегося и одновременно с прослушиванием группы инструментов записать свою изучаемую оркестровую партию и затем сравнить со звуковой осциллограммой, приближенной «к идеальной». Вместе с тем, обучающийся имеет возможность встраивать исполняемый голос в общую оркестровую ткань при изучении музыкального материала на самостоятельных занятиях.

Следующим рационализаторским предложением является «Электронный модуль теоретического изучения штрихов, используемых при игре на духовых инструментах» [3].

Данный электронный модуль значительно облегчает изучение штрихов духовых инструментов военного оркестра, что в значительной степени сказывается на качестве игры. Может применяться как на занятиях, так и во время самостоятельной подготовки курсантов.

Назначение данного модуля заключается в повышении теоретических знаний и как следствие более эффективная отработка практических навыков исполнения штрихов, а также появление возможности самоконтроля обучаемых на самостоятельной подготовке.

По своей сути это электронное учебное пособие, предназначенное для ускорения изучения штрихов при игре на духовых инструментах. У обучающихся есть возможность

ознакомиться с особенностями трактовки штрихов ведущих профессоров таких как: Б. Диков, Т. Докшицер, Ю. Усов, И. Пушечников [5], и т. д. Полученные знания закрепляются при прохождении электронного тестирования [3]. В случае получения ошибочных ответов есть возможность вернуться на шаг назад и вновь изучить теоретические вопросы. После этого продолжается изучение следующих элементов модуля до полного изучения и освоения данной темы.

Одним из последних важных элементов, появившихся в инновационном классе кафедры, стал модуль, позволяющий видеть, фиксировать и работать над изменением тембра (качества) звука духового инструмента: модуль изучения тембра духового инструмента с помощью спектрограмм. Этот модуль позволяет проводить не только спектрограмный анализ извлекаемых на духовом инструменте звуков, но и, при помощи специального датчика Globaltest AP1006, фиксировать вибрационные колебания грудной клетки исполнителя при извлечении звука. Сравнение и анализ спектрограмм вибрации грудной клетки исполнителя и спектрограммы обертонов звучащей ноты позволяет выявить зависимость этих взаимосвязанных параметров и в ходе самостоятельных занятий работать над улучшением качества звучания, воздействуя на исходные компоненты.

В завершении статьи необходимо сделать некоторые выводы.

Интенсификация исполнительства на духовых инструментах возможна при внедрении новых электронных технических средств. Основное предназначение подобных устройств заключается в объективном анализе компонентов исполнительского аппарата музыканта-духовика, а также исполнительского процесса при игре на инструменте. Вместе с тем, эти приспособления лишь помогают процессу обучения игре и совершенствованию игрового процесса, а не становится определяющим фактором успешного овладения игрой на духовом инструменте. Роль преподавателя не умаляется, так как объективные данные, полученные путем анализа исполнительского процесса, могут указывать на неточности в процессе игры и не будут содержать какие-либо практические советы по исправлению тех или иных проблем. Роль преподавателя в данном случае будет заключаться в определении плана дальнейшего совершенствования исполнительства обучающегося.

Нужно сказать еще об одном факте. Все перечисленные устройства объективного контроля исполнительского процесса на духовом инструменте носят прикладной характер и не могут существовать отдельно или самостоятельно. Они лишь дополняются арсенал педагогических методов воздействия на обучающегося с целью развития или совершенствования искусства игры на духовом инструменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берштейн, Н.А. Физиология движений и активность. – URL:http://elib/old/gnpbu.ry/taxt/bernshteyn_fiziologiyadvizheniy_1990/go,496;fs,1 (дата обращения: 8.12.2024).
2. Бучнев, А.А. Устройство для контроля настройки музыкальных инструментов. Гос. реестр изобретений СССР №1732376 от 08.01.1992 г.
3. Кириллов, С.В. Мельник М.А., Якушев И.В. Рационализаторское предложение. – Электронный модуль теоретического изучения штрихов, используемых при игре на духовых инструментах. – М.: – ВУ: Удостоверение на рационализаторское предложение №25/24 от 21 февраля 2024 г.
4. Лю, Женвей, Зайцева, М.Л. Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» // Искусствоведение. 2024. – № 4. – С. 47-55.
5. Пушечников, И.Ф. Значение артикуляции на гобое. //Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск III. – М.: Музыка, 1971. – С. 62-92.

6. Со, Цин, Зайцева, М.Л. Пианист и дирижер Михаил Васильевич Плетнев: «переворот традиций» или их сохранение? // Искусствоведение. – 2024. – № 3. – С. 101-109.
7. Якушев, И.В. и авторский коллектив. Приспособление для обучения игре на медных духовых инструментах. Гос. реестр изобретений РФ №2694249 от 10.07.2019 г.

REFERENCES

1. Bershtejn, N.A. Fiziologija dvizhenij i aktivnost'. – URL:http://elib/old/gnpbu.ry/taxt/bernshteyn_fiziologiyadvizheniy_1990/go,496;fs,1 (data obrashhenija: 8.12.2024).
2. Buchnev, A.A. Ustrojstvo dlja kontrolja nastrojki muzykal'nyh instrumentov. Gos. reestr izobretenij SSSR №1732376 ot 08.01.1992 g.
3. Kirillov, S.V. Mel'nik M.A., Jakushev I.V. Racionalizatorskoe predlozhenie. – Jelektronnyj modul' teoreticheskogo izuchenija shtrihov, ispol'zuemyh pri igre na duhovyh instrumentah. – M.: – VU: Udostoverenie na racionalizatorskoe predlozhenie №25/24 ot 21 fevralja 2024 g.
4. Lju, Zhenvej Zajceva, M.L. Konceptual'naja i rezhissirujushhaja funkcija jestradnoj muzyki v animacionnyh kartinah studii «Disnej» // Iskusstvovedenie. 2024. – № 4. – Pp. 47-55.
5. Pushechnikov, I.F. Znachenie artikuljacii na goboe. //Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah. Vypusk III. – M.: Muzyka, 1971. – Pp. 62-92.
6. So, Cin, Zajceva, M.L. Pianist i dirizher Mihail Vasil'evich Pletnev: «perevorot tradicij» ili ih sohranenie? // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 3. – Pp. 101-109.
7. Jakushev, I.V. i avtorskij kollektiv. Prisposoblenie dlja obuchenija igre na mednyh duhovyh instrumentah. Gos. reestr izobretenij RF №2694249 ot 10.07.2019 g.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Ян Цзиньяо
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: sweettyang@qq.com

Yan Jinyao
postgraduate student
Moscow State Institute of Culture

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЯ СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ РОССИИ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ОПЕРАХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Статья посвящена исследованию процесса обучения студентов российских вузов исполнительским приёмам при изучении опер китайских композиторов. Актуальность данной статьи обусловлена растущим интересом молодого поколения оперных певцов, педагогов-музыкантов к синтезу культурных традиций в условиях глобализации и необходимостью адаптации методики по формированию исполнительских приемов в процессе изучения студентами вузов России специфики музыкального языка в операх китайских композиторов. В рамках методологии (IMRAD) авторы анализируют комплексный подход, сочетающий изучение партитур, погружение в исторический контекст, работу над дикцией, фонетикой китайского языка, а также интеграцию аутентичных аудиовизуальных материалов и сотрудничество с носителями культуры.

Ключевые слова: музыкально-исполнительское искусство, исполнительские приемы, музыкальная педагогика, китайская опера, межкультурная коммуникация, пентатоника.

METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS FOR STUDYING THE SPECIFICS OF MUSICAL LANGUAGE IN OPERAS BY CHINESE COMPOSERS BY STUDENTS OF RUSSIAN UNIVERSITIES

Abstract. The article is devoted to the study of the process of teaching students of Russian universities performance techniques when studying operas by Chinese composers. The relevance of this article is due to the growing interest of the young generation of opera singers, music teachers in the synthesis of cultural traditions in the context of globalization and the need to adapt the methodology for the formation of performance techniques in the process of studying the specifics of musical language in operas by Chinese composers by students of Russian universities. Within the framework of the methodology (IMRAD), the authors analyze an integrated approach that combines the study of scores, immersion in the historical context, work on diction, phonetics of the Chinese language, as well as the integration of authentic audiovisual materials and cooperation with cultural bearers.

Keywords: musical performance art, performance techniques, music pedagogy, Chinese opera, intercultural communication, pentatonic scale.

Современное музыкальное искусство Китая все более активно «входит» в мировое культурное пространство, и оперные произведения китайских композиторов вызывают интерес у молодого поколения вокалистов. Однако следует подчеркнуть, что в процессе

изучения партий данных опусов певцы сталкиваются с не только специфическими вокальными и инструментальными мелодическими оборотами, приемами исполнения, но и с «расшифровкой» культурно-исторического контекст содержания оперного либретто, что, безусловно, требует наличия у исполнителей целостного подхода к анализу музыкального языка, интонационной природы мелоса, ритмических особенностей, а также стилистических канонов, пронизывающих творчество китайских композиторов.

Несмотря на то, что классическая европейская оперная школа оказала значительное влияние на развитие данного жанра в Китае, национальный колорит и уникальная эстетика сохраняются в звуковой ткани произведений. Именно поэтому в процессе профессиональной подготовки будущих оперных певцов в российских вузах изучение опер китайских композиторов должно быть направлено на формирование гибкости и вариативности мышления, определения корректного арсенала выразительных средств, что в итоге расширяет границы исполнительской культуры [12]. Такой подход способствует развитию у студентов-вокалистов внутренней свободы и готовности экспериментировать, укрепляет связь между творческим поиском и практическими навыками.

Данное утверждение базируется на опыте экспериментирования с сочетанием западных и традиционных китайских инструментов, что создает богатую палитру тембровых окрасок, например в сочинениях композитора Тан Дуна. Именно поэтому студентам-вокалистам российских вузов необходимо «погрузиться» в особенности тембровой драматургии, направленной на специфическое настроение сцены и техники звукоизвлечения вокалистов.

Оперные спектакли, написанные китайскими композиторами зачастую требуют тонкого баланса между специфической оркестровкой и традиционным вокальным исполнением, которое должно звучать органично в контексте специфической гармонии. Исполнители, прошедшие обучение в российских консерваториях, обычно хорошо владеют классическими методами формирования звука и фразировки, но при работе с китайским материалом им приходится расширять свой профессиональный арсенал. Именно поэтому преподаватели уделяют особое внимание формированию гибкого исполнительского аппарата, способного адаптироваться к непохожим на европейскую традицию ритмо-интонационным схемам [10]. В данном случае важно, чтобы обе культуры – российская и китайская – обогатили друг друга, а не входили в «конфликт» из-за различий в традициях.

В рамках российской системы высшего музыкального образования возникновение интереса к китайской опере связано с общими тенденциями глобализации. Совместные проекты с китайскими вузами, гастроли китайских коллективов и обменные программы способствуют тому, что репертуар расширяется, а студенты получают возможность исполнять оперы, написанные китайскими композиторами, на профессиональной сцене. Это не только развивает их как исполнителей, но и формирует у них особое уважение к национальным культурам. К тому же такое сотрудничество открывает двери для международных карьер, где знание специфики китайского музыкального языка может стать решающим фактором конкурентоспособности.

В современном мире, где миграция культур становилась нормой, владение различными стилистическими пластами становится показателем высокого уровня профессионализма. Благодаря этому выпускники российских вузов, получившие опыт работы с китайскими оперными произведениями, способны гибко реагировать на запросы современного рынка труда [14], находя собственный путь в мировом музыкальном пространстве.

Методика преподавания академического пения в вузе включает в себя не только анализ партитур и вокальных партий, но и изучение студентами историко-теоретических предпосылок появления китайской оперы. Исторический контекст позволяет понять

процесс возникновения определенных принципов драматургии, структуры и мелодического языка в музыкальной культуре Китая. Студенты, изучая традиционную китайскую оперу, узнают о таких жанрах, как Пекинская опера и Юэ опера, то есть фундамента формирования национальной специфики композиторской школы данной страны. Осмысление этих корней помогает обучающимся систематизировать материал и осознанно применять соответствующие исполнительские приемы в исполнительской практике. В частности, в некоторых постановках используются элементы характерной китайской сценографии, жестовые системы и пластика, влияющие на темпо-ритмическую организацию музыки [7]. Таким образом, теоретический материал органично переплетается с исполнительскими навыками студентов, формируя целостную картину восприятия культурного наследия Китая.

Важным аспектом при формировании исполнительских приемов в оперной сфере является кропотливый процесс работы над дикцией, произношением, поскольку язык определяет особенности вокальной интонации. Китайские композиторы достаточно часто интегрируют в музыкальный материал элементы собственной лексики, отражающие ритмико-мелодические модели разговорной речи. Поэтому студенты должны не просто выучит и запомнить правильное произношение, но и понять, как оно влияет на формирование музыкальной фразы. Например, повышенные и пониженные тоны определяют интонационные линии в партии, создавая качественно иное звуковое пространство по сравнению с классическими европейскими операми.

В такой ситуации преподаватель исполняет роль медиатора между двумя культурами, помогая найти оптимальные пути для достижения аутентичного звучания. Для этого нередко привлекаются носители языка, а на занятиях используются аудио- и видеоматериалы, позволяющие студентам услышать оригинальные интонации. Такой подход не только расширяет горизонты исполнительского опыта, но и обогащает личностные качества музыканта, развивая эмпатию и уважение к чужой культуре [15].

Техническая сторона обучения студентов-вокалистов в российских вузах связана с вопросами артикуляции и дыхания. При исполнении китайских оперных арий певцы сталкиваются с необходимостью управлять дыхательными фазами так, чтобы максимально точно передать нюансы интонации, зависящие от тональных особенностей китайской речи. В подобных условиях вокальная техника перестает быть узко «европейской», а приобретает универсальный характер, позволяя исполнителю легко переключаться между разными системами пения. Все это ведет к формированию своеобразной мультикультурной базы исполнительства, необходимой в условиях современной глобализации. При этом важно не подменять естественную манеру пения чрезмерной склонностью к ориентальным эффектам, а стараться найти баланс между точным воспроизведением китайской традиции и собственным культурным бэкграундом.

Эта тонкая грань достигается путем кропотливых репетиций, регулярного прослушивания аутентичных записей и консультаций со специалистами, хорошо знающими специфику китайской оперы [5]. Когда студент преодолевает технические сложности, перед ним открываются огромные творческие возможности, позволяющие выражать собственное эмоциональное видение музыки на основе интеграции разных культур.

Однако не только вокалисты, но и инструменталисты и дирижеры в российских вузах должны овладеть исполнительскими приемами, необходимыми для работы с китайскими операми. Партитуры опер зачастую требуют введение традиционных китайских инструментов или специфической техники звукоизвлечения на западно-европейских инструментах. Скрипачи, например, могут столкнуться с необходимостью имитировать звучание эрху, а флейтисты – подражать тембру сяо или ди. Подобные задачи

выходят за рамки стандартного академического курса и требуют специального обучения. Кроме того, дирижеры должны понимать логику движения китайской музыки, которая может отличаться от привычных темповых отношений и фразировки. Им приходится активно взаимодействовать не только с солистами, но и с коллективом оркестра, выстраивая баланс между западными и восточными инструментальными группами.

Этот процесс можно назвать своеобразным «межкультурным дирижированием», в котором без знания элементов китайской музыкальной культуры достичь полноценного результата крайне трудно. Студенты, осваивающие данный репертуар, постепенно учатся сочетать свои знания об европейских музыкальных традициях с новыми условиями звукоизвлечения и ритмической организации [1], что формирует основу для их профессионального роста.

Педагогический процесс в российских вузах обычно строится на сочетании лекционных, семинарских и практических методов обучения. При изучении специфики китайской оперы, однако, возникает необходимость в особых групповых и индивидуальных занятиях, посвященных разбору партитур, овладению тональными особенностями и анализу культурного фона. Эти занятия часто приобретают форму творческих лабораторий, где студенты могут экспериментировать с различными способами звукоизвлечения, консультироваться с носителями китайской культуры или музыкантами, специализирующимися на оперном искусстве Китая.

В результате формируется атмосфера открытых диалогов, стимулирующих мотивацию студентов-вокалистов к изучаемому материалу, то «погружает» их в мир иной культуры, где каждый участник открывает в себе новые стороны творчества [11]. Параллельно студенты получают навыки педагогической деятельности, которые могут быть использованы ими будущей профессиональной деятельности.

Еще одним ключевым моментом является формирование у студентов –вокалистов в российских вузах навыка эстетического восприятия китайских оперных традиций. Будущим оперным певцам важно понимать, что китайская опера – это не только музыкальные номера и вокальное мастерство, но и особая философия звучания, отражающая духовный склад нации. Эстетика китайской музыки во многом основывается на категории «и» (意) – внутренней мысли или идеи, которая должна быть воплощена в каждом движении, звуке и слове. Отсюда вытекает необходимость объединения технической стороны исполнительства с эмоциональным и интеллектуальным погружением в образный мир произведения.

Эти аспекты часто недооцениваются, когда фокус смещается исключительно на внешнюю экзотику, и именно поэтому приходится менять привычный алгоритм подготовки исполнителя. Вместо механического изучения партий приходится глубоко анализировать подтекст, ментальные установки, лежащие в основе китайского художественного мышления [6]. Такие навыки значительно расширяют общий культурный кругозор и делают студента не специалистом высокого профессионального уровня, но и тонко чувствующим артистом.

Немаловажную роль в этом случае играет научно-исследовательская составляющая. Углубленное изучение китайских опер, анализ применения различных инструментов, вокальных техник и формальных структур дитктует необходимость преподавателям применения междисциплинарного подхода, который может включать в себя элементы этномузыковедения, культурологии и лингвистики. Междисциплинарный подход не только способствуют более полному пониманию музыкальной ткани, но и дает возможность студентам – вокалистам включиться в исследовательский поиск.

Важно отметить, что формирование исполнительских приемов в процессе изучения китайских опер требует не только трудоемкой практики, но и тонкого психологического

настроя. Студенты должны осознать, что они входят в иной культурный мир, со своими закодированными смыслами и образами. Нежелание или неспособность преодолеть культурные стереотипы может приводить к поверхностному, формальному исполнению оперной партии, лишенной глубины и убедительности. Поэтому преподаватель – вокалист должен создать среду, которая наполнена исследовательским оптимизмом, стремлением к диалогу [9].

С другой стороны, не стоит забывать и о роли современной информационной среды, которая предоставляет широкие возможности для изучения китайских опер. В сети интернет можно найти записи выступлений лучших китайских оперных театров, мастер-классы известных педагогов и самих композиторов, а также материалы по истории и теории жанра. Это позволяет студентам – вокалистам российских вузов сравнить различные трактовки, отследить эволюцию исполнительских стилей.

Применение цифровых ресурсов в образовательном процессе дает возможность быстро обмениваться аудио- и видеозаписями, проводить онлайн-консультации с экспертами, находящимися на другом конце света. Таким образом, обучающий процесс становится более гибким, многосторонним и динамичным [8], что благотворно влияет на общий результат. Однако стоит помнить, что виртуальные инструменты не могут заменить живого общения и непосредственного наблюдения за преподавателем или носителем культуры в процессе реального исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ню Б. Технологии организации работы китайских обучающихся с русскоязычной учебной литературой в процессе освоения фортепианной миниатюры в творчестве С. М. Слонимского // Научный аспект. 2024. Т. 33. № 1. С. 4224–4227.
2. Су Ц. К проблеме освоения фортепианных произведений русских и российских композиторов китайскими обучающимися // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. С. 333–344.
3. Юй Ш., Торопова А. В. К вопросу о "китайском стиле" и современной китайской фортепианной музыке в учебном репертуаре исполнительского класса // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. С. 151–163.
4. Вань Ж. Проблема освоения творческого наследия русских композиторов у студентов КНР // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6. № 5. С. 24–29.
5. Рапацкая Л. А., Юе Ц. Теоретические основания методики комплексного анализа музыкальных произведений в классе фортепиано (к вопросу о музыкально-педагогической подготовке студентов-бакалавров из Китайской Народной Республики) // Человеческий капитал. 2021. Т. 1. № 12 (156). С. 205–212.
6. Юе Ц. Методы освоения комплексного анализа музыкальных произведений студентами-бакалаврами из Китайской Народной Республики в классе фортепиано // Научное мнение. 2022. № 7–8. С. 159–166.
7. Юе Ц. Педагогические условия освоения методики комплексного анализа музыкальных произведений студентами-бакалаврами из Китайской Народной Республики в процессе фортепианной подготовки // Человеческий капитал. 2022. № 6 (162). С. 147–154.
8. Лю Л. Типология музыкальных форм как способ когнитивного моделирования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 46. С. 202–210.
9. Ван С. Индивидуальный подход к коррекции исполнительских качеств у китайских студентов-духовиков, обучающихся в музыкально-педагогическом вузе // Образование и культурное пространство. 2024. № 2. С. 37–47.

10. Цзинь Х. Формы и методы освоения стилевого анализа музыкального классицизма китайскими студентами-бакалаврами в классе фортепиано // Человеческий капитал. 2021. Т. 1. № 12 (156). С. 183–189.
11. Хуан Д. О некоторых теоретических и практических аспектах использования современной китайской музыки в педагогическом процессе // Педагогический журнал. 2024. Т. 14. № 2–1. С. 103–109.
12. Хуан Д. К проблеме формирования культуры интонирования современной музыки в классе фортепиано в вузе Китая // Педагогический журнал. 2023. Т. 13. № 12–1. С. 110–116.
13. Кашина Н. И., Се Линьцзинь. К актуальности проблемы освоения начинающими пианистами Китая фортепианной музыки русских композиторов // Личность в культуре и образовании: психологическое сопровождение, развитие, социализация: материалы Международной научно-практической конференции. 2021. № 9. С. 388–393.
14. Пэн Иньлай. Педагогические условия освоения методики музыкально ориентированной поли художественной деятельности китайскими студентами-бакалаврами // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3 (88). С. 102–105.
15. Сунь Я. Монодийность и ее влияние на организацию музыкальной ткани фортепианных произведений китайских композиторов XX века // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 6. С. 194–206.

REFERENCES

1. Nju B. Tehnologii organizacii raboty kitajskih obuchajushhihsja s russkojazychnoj uchebnoj literaturoj v processe osvoenija fortepiannoj miniatjury v tvorchestve S. M. Slonimskogo // Nauchnyj aspekt. 2024. T. 33. № 1. Pp. 4224–4227.
2. Su C. K probleme osvoenija fortepiannyh proizvedenij russkih i rossijskih kompozitorov kitajskimi obuchajushhimisja // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. Pp. 333–344.
3. Juj Sh., Toropova A. V. K voprosu o "kitajskom stile" i sovremennoj kitajskoj fortepiannoj muzyke v uchebnom repertuare ispolnitel'skogo klassa // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. Pp. 151–163.
4. Van' Zh. Problema osvoenija tvorcheskogo nasledija russkih kompozitorov u studentov KNR // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. 2023. T. 6. № 5. Pp. 24–29.
5. Rapackaja L. A., Jue C. Teoreticheskie osnovanija metodiki kompleksnogo analiza muzykal'nyh proizvedenij v klasse fortepiano (k voprosu o muzykal'no-pedagogicheskoj podgotovke studentov-bakalavrov iz Kitajskoj Narodnoj Respubliki) // Chelovecheskij kapital. 2021. T. 1. № 12 (156). Pp. 205–212.
6. Jue C. Metody osvoenija kompleksnogo analiza muzykal'nyh proizvedenij studentami-bakalavrami iz Kitajskoj Narodnoj Respubliki v klasse fortepiano // Nauchnoe mnenie. 2022. № 7–8. Pp. 159–166.
7. Jue C. Pedagogicheskie uslovija osvoenija metodiki kompleksnogo analiza muzykal'nyh proizvedenij studentami-bakalavrami iz Kitajskoj Narodnoj Respubliki v processe fortepiannoj podgotovki // Chelovecheskij kapital. 2022. № 6 (162). Pp. 147–154.
8. Lju L. Tipologija muzykal'nyh form kak sposob kognitivnogo modelirovanija // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie. 2022. № 46. Pp. 202–210.
9. Van S. Individual'nyj podhod k korrekcii ispolnitel'skih kachestv u kitajskih studentov-duhovikov, obuchajushhihsja v muzykal'no-pedagogicheskom vuze // Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo. 2024. № 2. Pp. 37–47.

10. Czin' H. Formy i metody osvoenija stilevogo analiza muzykal'nogo klassicizma kitajskimi studentami-bakalavrami v klasse fortepiano // Chelovecheskij kapital. 2021. T. 1. № 12 (156). Pp. 183–189.
11. Huan D. O nekotoryh teoreticheskih i prakticheskih aspektah ispol'zovanija sovremennoj kitajskoj muzyki v pedagogicheskom processe // Pedagogicheskij zhurnal. 2024. T. 14. № 2–1. Pp. 103–109.
12. Huan D. K probleme formirovanija kul'tury intonirovanija sovremennoj muzyki v klasse fortepiano v vuze Kitaja // Pedagogicheskij zhurnal. 2023. T. 13. № 12–1. Pp. 110–116.
13. Kashina N. I., Se Lin'czin'. K aktual'nosti problemy osvoenija nachinajushhimi pianistami Kitaja fortepiannoj muzyki russkih kompozitorov // Lichnost' v kul'ture i obrazovanii: psihologicheskoe soprovozhdenie, razvitie, socializacija: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. 2021. № 9. Pp. 388–393.
14. Pjen In'laj. Pedagogicheskie uslovija osvoenija metodiki muzykal'no orientirovannoj poli hudozhestvennoj dejatel'nosti kitajskimi studentami-bakalavrami // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2021. № 3 (88). Pp. 102–105.
15. Sun' Ja. Monodijnost' i ee vlijanie na organizaciju muzykal'noj tkani fortepiannyh proizvedenij kitajskih kompozitorov XX veka // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 6. Pp. 194–206.

Иванченко Татьяна Васильевна
кандидат педагогических наук,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: logo-ritm@mail.ru
Мэн Хуаньлун
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 349323015@qq.com

Ivanchenko Tatyana V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Meng Huanlong
Postgraduate Student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В статье рассматриваются уникальные технологии, используемые в обучении фортепианному мастерству китайских пианистов. Они основаны на синтезе философских идей, духовных практик историко-культурологических традициях, живописи, каллиграфии и современных VR-технологиях. В статье анализируются разнообразные методики, связанные с практикой Цигун, техническими приемами игры на фортепиано, воссоздающие специфику звучания народных инструментов, эстетикой звукоизвлечения, имитирующего движение руки в процессе каллиграфического письма. Особое внимание автор уделяет использованию высокотехнологических программ, которые в сочетании с национальными традиционными методиками повышают эффективность обучения в контексте современных реалий.

Ключевые слова: китайские пианисты, методика, технология, национальные традиции, цигун, народные инструменты, каллиграфия, VR-технологии, визуальное моделирование.

EDUCATIONAL TECHNOLOGIES IN CHINESE PIANO PEDAGOGY

Abstract. The article explores the unique technologies employed in training Chinese pianists, which are based on a synthesis of philosophical ideas, spiritual practices, historical and cultural traditions, painting, calligraphy, and modern VR technologies. The paper analyzes diverse methodologies rooted in Qigong practices, piano-playing techniques that recreate the sonic characteristics of traditional folk instruments, and sound production aesthetics inspired by the motion of the hand in calligraphic writing. Special attention is given to the application of high-tech programs that, when combined with traditional national teaching methods, enhance the effectiveness of piano education in the context of modern realities.

Keywords: Chinese pianists, methodology, technology, national traditions, Qigong, folk instruments, calligraphy, VR technologies, visual modeling.

Национальные традиции играют ключевую роль в китайской фортепианной школе. Здесь находят преломление философские концепции и учения, духовные практики, боевые

искусства, театр, живопись, поэзия, каллиграфия и т.д. Это, безусловно, позволяет учащимся не только овладеть исполнительскими навыками, но и глубже понять и почувствовать национальную культуру.

Особое значение для музыкального образования КНР, в частности в обучении фортепианному мастерству, имеет философское традиционное наследие, которое присутствует на всех этапах обучения – от освоения технических навыков, до и выстраивания гармоничного состояния тела и духа в процессе интерпретации музыкального произведения.

Так, в одной из методических работ «Принципы игры на фортепиано» Чжао Сяошэн (композитор, пианист, педагог) объединяет основы даосской философии с дыхательной практикой цигун [1]. Чжао Сяошэн выделил шесть ключевых принципов для пианиста, каждый из которых раскрывает аспекты игры на фортепиано через призму даосской философии, подчеркивая гармонию, осознанность и глубокое понимание как инструмента, так и самого процесса исполнения. Начало названия – «Цинь», означает «фортепиано», вторая часть отражает глубокие философские концепции, заимствованные из даосской традиции:

1. Цинь-Дао (Путь фортепиано),
2. Цинь-Фа (Закон фортепиано),
3. Цинь-И (Искусство фортепиано),
4. Цинь-Юн (Применение фортепиано),
5. Цинь-Чань (Созерцание фортепиано),
6. Цинь-Цзюе (Ощущение фортепиано).

Большое внимание в китайском фортепианном исполнительстве уделяется достижению высокого уровня технической подготовки. Одним из важнейших навыков является развитие независимости пальцев. Для его формирования используют как классические упражнения Ш. Ганона и К. Черни, так и специальные, связанные с традиционными инструментальными техниками, например, имитация педали Гучжэна «разминание струн». Известная пианистка и педагог Чжоу Гуанжэнь – «душа китайского фортепианного образования» описала разработанные ей «пентатонические гаммы», сочетающие движение в рамках пентатоники в левой руке с триолями и синкопами в правой. Для освоения важного технического навыка применяется и специально разработанная ассиметричная аппликатуру, которая используется в обработках народных мелодий [4].

Китайская каллиграфия, живопись и литература оказали значительное влияние на формирование уникальной «литературной» эстетики звукоизвлечения в фортепианной педагогике. Суть этого подхода заключается в превращении материальных следов каллиграфии, живописи, поэзии во «временны́е» следы музыки, в способности реконструировать эстетическую интеграцию искусств. Например, техника «зернистости» звука, имитирующая капли чернил на бумаге, используется для создания эффекта «жемчужин, падающих на нефрит». Этот прием особенно ярко проявляется в исполнении орнаментики в пьесе «Пастушья флейта» Хэ Лютина, где быстрое, практически мгновенное снятие пальца с клавиши создает дискретные, кристально чистые звуки. Здесь обращается внимание на особое касание пальцами клавиш, похожих на стрекоз у воды, в сочетании со слабой педалью (una corda) для усиления прозрачности звучания.

При работе над произведением отрабатывается и угол касания звука в мелодических скачках. Здесь могут применяться упражнения с закрытыми глазами, где учащийся полагается на мышечную память, ощущения расстояния, иногда педагог может добавить клейкую ленту для усиления тактильного ощущения и точности попадания. Из области современных технологий используются инструменты визуального обучения, так

называемого, интеллектуального фортепиано, где 3D – датчики отображают траекторию движения – параболу скачка и коррекцию угла силы по сравнению со стандартной кривой.

Другой пример — «Сто птиц кланяются фениксу» («Сто птиц и один феникс», «Сотни птиц слетаются к Фениксу», «Сто птиц приветствуют феникса») – фортепианное переосмысление Ван Цзяньчжуном одноименного произведения для китайского инструмента суона. Имитация народных инструментов с применением многочисленных украшений – тремоло, форшлагов, репетиций, повторяющихся ритмических рисунков, кластеров в орнаментике произведения создают эффект звучащей природы, пения птиц. Для достижения необходимого звучания здесь используется техника «вращающегося пальца». Правый указательный палец совершает эластичные круговые «колесные» движения под углом 30 градусов, уменьшая площадь касания для остроты звука и приближенной к аутентичности передаче «металличности» суона. Технология «вибрации запястья» применяется для имитации звучания инструмента шэна: легкое колебание запястья вверх-вниз с частотой 6 - 8 раз в секунду, приводят пальцы в движение в секундном диапазоне, образуя эффект «пневматического удара» шэна. Ощущение птичьего гвалта создается также удержанием правой педали при игре non legato. Работая над этим сочинением, педагоги прибегают к своего рода «орнитологической лаборатории», где предлагается сравнить аудиозаписи голосов птиц (соловей, журавль) с их нотированными вариантами. Еще одним нестандартным способом работы можно назвать формирование «звукового пейзажа» посредством сочетания электронных звуков и подготовленного фортепиано. К этому можно добавить также активное применение VR-технологий, с помощью которых можно отработать исполнение сочинения через игру в VR-очках, где игрой на фортепиано создается динамическая проекция пения птиц и полета Феникса. При изучении «Сто птиц кланяются Фениксу» педагоги и студенты обращаются к ИИ-корректору приложения Panda, которое способно анализировать исполнение произведения, выявлять ошибки и предложить способы для их устранения. Система может распознавать звуковысотные, динамические и ритмические отклонения, а также отметить злоупотребление педалью. Например, корректор сравнивает исполнение с оригинальным акустическим спектром суона и указывает на фрагменты с недостаточной частотой «вращения одного пальца». На основе базы ошибок в исполнении, корректор может предложить и сгенерировать, например, специальные упражнения и видео по вибрации запястья «Шэн и звук» или упражнения по «эластичному ритму». В случае обнаружения недостаточной плотности звука система приложения формирует звуковую среду для пения птиц, чтобы исполнитель исправил исполнение в соответствии с траекторией полета виртуального феникса.

Педагогическая система одного из ведущих преподавателей XX-XXI веков в КНР Дань Чжаои, воспитавшего многих известных пианистов, включая Ли Юньди и Чэнь Са, основана на уникальных подходах, которые объединяют традиционную китайскую эстетику, межкультурные параллели и современные технологические методы [2]. Эти подходы формируют четыре ключевых «столпа» его педагогической системы:

1. Визуализация тембра и интенсивности звука, например, в цвете. Так, Дань Чжаои ассоциирует forte с алым цветом, как с сильным звуком, подобным насыщенному мазку чернил, а piano – с бирюзовым, отражающим слабый звук, напоминающий нежную голубую эмаль. При изучении произведений Ф. Шопена Дань Чжаои предлагает студентам интерпретировать музыкальные настроения через китайскую поэзию и живопись. Например, он использует образы вроде «Цаншань, как море, как кровь», чтобы передать эмоциональную глубину музыки. Интерпретация Шопена, исполненная учеником Чжаои - Ли Юньди, была высоко оценена за сходство с оригиналом, так как она интегрировала «виртуальную фазу» китайской чернильной живописи в звучание, например, используя

слабую педаль в «Ноктюрне» для создания эффекта, напоминающего размытие чернил. Для усиления восприятия используется светодиодная система умного фортепиано, которая визуализирует динамику звука: сильный звук сопровождается красным свечением, а слабый — градиентом холодных тонов.

2. Визуальное моделирование музыкальных структур – применение «стереоанализа» для изучения музыкальных форм, преобразуя их в 3D-модели. Например, главная тема сонатной формы представлена в виде геометрических кубов, символизирующих устойчивость структуры, «разработка» изображается через кривые, отражающие конфликты и модуляции, а «реприза» возвращается к кубической форме, но с добавлением светотеневых эффектов, подчеркивающих развитие темы. В педагогической практике Дань Чжаои использовал данный метод, например, в работе с Чэнь Са при изучении «Лунной сонаты» Бетховена. На основе описанных пространственных выражений элементов формы с помощью VR-технологий создавались трехмерные карты, позволяющие студентам визуально и интуитивно ощущать структуру произведения.

3. Проведение культурных параллелей между западной и китайской культурой, чтобы помочь студентам глубже понять западную музыку. Например, сопоставление ноктюрнов Ф. Шопена с пьесой для циня «Воды и облака Сяосян» Го Чуван с применением метронома, имитирующего «эластичное дыхание». Это помогает студентам почувствовать свободу ритма, отражающего эстетику «естественного потока» в обеих культурах.

4. Интеграция традиционных китайских практик, таких, например, как как боевое искусство тайцзицюань (тай-чи или тайцзи), для гармонизации тела и сознания студентов, психологической подготовки к выступлениям. В частности, педагог предлагает использование движений из тренировки тайцзи вроде «облачного рукава» для регулирования дыхание и снятия нервного напряжения перед выступлением. Ученик Дань Чжаои Ли Юньди использовал тайцзи для внутренней концентрации перед исполнением произведений Ф. Шопена, что помогало ему справляться с психологическим давлением. Кроме этого, педагогом активно применяются VR-технологии для моделирования ситуации выступления в различных концертных залах. Это помогает привыкнуть студентам к концертным условиям, аплодисментам, вспышкам фотокамер. Биодатчики отслеживают вариабельность сердечного ритма, помогая оптимизировать психологическую адаптацию.

Система Дань Чжаои стала примером успешной интеграции локальных и глобальных подходов в музыкальном образовании Китая. Четыре столпа метода взаимодействуют между собой через три ключевых аспекта: технологии, культура и психология. Разумное использование высокотехнологических инструментов в сочетании с традиционными методами повышает эффективность обучения и адаптирует его к современным требованиям. Дань Чжаои подчеркивает важность «искренности и естественности», утверждая, что технические средства должны служить раскрытию художественной духовности [3].

Воплощение традиционной китайской культуры в фортепианной педагогике позволяет не только сохранить культурное наследие, но и создать уникальный стиль исполнения и интерпретации, который сочетает в себе глубину философской мысли, эстетику традиционных искусств и техническое мастерство, что делает китайскую фортепианную школу одной из самых самобытных в мире. Благодаря интеграции национальных традиций и современных технологий китайская фортепианная школа уже достигла высокого уровня технической подготовки и культурного синтеза. Это позволило

китайским пианистам завоевать множество международных наград и признание на мировой арене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакуто С.В., Сяоюй Х. Чжао Сяошэн и его педагогическая система //ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. –2023. – № 2. – С. 90-97.
2. Дань Чжаои. Основные проблемы фортепианного исполнения // Фортепианное искусство. – 1997. – № 1. – С. 1–9.
3. Се Чанци. Китайская фортепианная мечта : профессор Дань Чжаои рассказывает об обучении фортепианному искусству // Фортепианное искусство. – 2005. – № 6. – С. 40–43.
4. Чжоу Гуанжэнь Искусство преподавания фортепиано. - Пекин: Изда-тельство Центральной консерватории, 2007. - 652 с.

REFERENCES

1. Bakuto S.V., Sjaojuj H. Chzhao Sjaoshjen i ego pedagogicheskaja sistema //ARTE: Jelektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitrija Hvorostovskogo. –2023. – № 2. – Pp. 90-97.
2. Dan' Chzhaoi. Osnovnye problemy fortepiannogo ispolnenija // Fortepiannoe iskusstvo. – 1997. – № 1. – Pp. 1–9.
3. Ce Chanci. Kitajskaja fortepiannaja mechta : professor Dan' Chzhaoi rasskazyvaet ob obuchenii fortepiannomu iskusstvu // Fortepiannoe iskusstvo. – 2005. – № 6. – Pp. 40–43.
4. Chzhou Guanzhjen' Iskusstvo prepodavanija fortepiano. - Pekin: Izda-tel'stvo Central'noj konservatorii, 2007. - 652 p.

Цзюй Синьюнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 284175436@qq.com

Ju Xinyun
Postgraduate of the Department of Music Education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

КИТАЙСКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ КОНКУРСЫ В КОНТЕКСТЕ ВЛИЯНИЯ НА ОТЕЧЕСТВЕННУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ

Аннотация. Статья посвящена развитию фортепианных конкурсов регионального, общекитайского и международного масштабов на территории Китайской Народной Республики, что является актуальной темой современного искусства Китая. Цель статьи – рассмотреть влияние китайских фортепианных конкурсов на развитие музыкальной культуры страны, фортепианного образования. Приводится история развития китайских фортепианных конкурсов с 1980 года до настоящего времени. Рассматриваются такие результаты их влияния как обогащение китайской и зарубежной фортепианной культуры, повышение культурной уверенности китайского населения, формирование положительного имиджа Китая за пределами страны, представление миру новых имён в области фортепианного исполнительства, повышение уровня китайского фортепианного исполнительского искусства, популяризация фортепианного исполнительства среди китайского населения. Акцентируются и проблемы, среди которых: недостаточный объем произведений китайских композиторов в репертуаре многих участников, некоторая «механистичность» исполнения многих китайских пианистов, отсутствие равных возможностей для молодых пианистов по причине необходимости изначального вложения больших материальных взносов за участие. Приводятся практические рекомендации по их решению. Делается вывод о наличии значительных перспектив развития китайских фортепианных конкурсов.

Ключевые слова: фортепианная культура, китайский пианизм, фортепианные конкурсы, международные выступления, китайская музыка

CHINESE PIANO COMPETITIONS IN THE CONTEXT OF INFLUENCE ON NATIONAL MUSIC CULTURE

Abstract. The article is devoted to the development of piano competitions of regional, all-China and international scale in the People's Republic of China, which is an urgent topic of contemporary art in China. The purpose of the article is to examine the influence of Chinese piano competitions on the development of the country's musical culture and piano education. The history of the development of Chinese piano competitions from 1980 to the present is given. Such results as enriching Chinese and foreign piano culture, increasing the cultural confidence of Chinese people, creating a positive image of China outside the country, introducing new names in piano performance to the world, raising the level of Chinese piano performance, and popularizing piano performance among Chinese people are discussed. The following problems are also emphasized: insufficient volume of works by Chinese composers in the repertoire of many participants, some “mechanistic” performance of many Chinese pianists, lack of equal opportunities for young

pianists because of the necessity to initially invest large financial contributions for participation. Practical recommendations for their solution are given. It is concluded that there are significant prospects for the development of Chinese piano competitions.

Keywords: piano culture, Chinese pianism, piano competitions, international performances, Chinese music

Актуальность. Фортепианные конкурсы стали важной частью современной фортепианной культуры в различных странах мира, включая Китай. Китайские пианисты регулярно занимают призовые места на международных конкурсах, а также демонстрируют высокий уровень исполнения на внутренних состязаниях. Преимуществом многих фортепианных исполнителей из Китая является виртуозная техника игры, которая высоко оценивается жюри конкурсов.

Настоящая работа анализирует влияние фортепианных конкурсов в Китае на музыкальную культуру страны, а также на развитие китайского фортепианного образования. Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты можно применять при подготовке и проведении фортепианных конкурсов, в частности, при отборе участников, разработке критериев оценки выступления и т. д. Кроме этого, статья может оказаться полезной в процессе подготовки конкурсантов к выступлениям.

Фортепианные конкурсы появились в Китае относительно недавно. После реформ и атмосферы открытости в 1978 году в стране начало стремительно развиваться фортепианное искусство и образование. Некоторые пианисты обучались за границей, другие – на территории Китая в возобновивших работу или открывшихся впервые консерваториях. В 1980 году китайские фортепианные исполнители приняли участие в X Международном конкурсе пианистов имени Шопена (Варшава, Польша). Это был первый опыт участия китайских фортепианных исполнителей в международных конкурсах, но с каждым годом число китайских пианистов, представляющих свою страну на различных международных соревнованиях, продолжало расти [1, с. 223].

В 1980 году также начал работу всекитайский конкурс профессиональных пианистов «Шанхайская весна», а в 1985 году – первый детский фортепианный конкурс «Кубок Синхай». С тех пор в стране появилось множество соревнований пианистов регионального, всекитайского и международного масштаба. Первый Китайский международный конкурс пианистов (中国国际钢琴比赛) прошёл в городе Фошань в 1994 году. В конкурсе приняло участие 160 фортепианных исполнителей из 18 стран и регионов, включая Россию; половина призовых мест была занята китайскими конкурсантами. Позже другие регионы Китая, включая Пекин, стали принимать международные соревнования [2, с. 7].

Можно утверждать, что конкурсы фортепианных исполнителей оказывают значительное влияние на китайскую музыкальную культуру. Прежде всего, подобные мероприятия способствуют знакомству мирового сообщества с интерпретацией фортепианной литературы китайскими пианистами; Китаю также полезно проанализировать исполнение фортепианных произведений музыкантами из других стран. Происходит взаимный обмен, в процессе которого как китайская, так и зарубежная культуры обогащаются, перенимая технические особенности исполнения, специфику художественно-эмоциональной выразительности, сам перечень конкурсных произведений из фортепианного репертуара иностранных музыкантов и т. д. [3, с. 35].

Высокие результаты отдельных китайских участников на международных конкурсах способствуют значительному повышению культурной ценности отечественного исполнительства для всего китайского населения, включая тех его представителей, кто далёк от фортепианного искусства. В Китае до сих пор существует проблема культурной неуверенности на уровне всего национального самосознания, когда всё зарубежное

идеализируется, а всё китайское – представляется более худшим, чем оно есть на самом деле. Нельзя забывать, что фортепиано – инструмент зарубежного происхождения, и его история функционирования в китайском обществе относительно недолгая. Увеличение количества китайских конкурсантов, занявших призовые места на фортепианных состязаниях, может способствовать повышению культурной уверенности в себе у китайского народа; в результате, это увеличит количество китайцев, подающих заявки на международные конкурсы, следовательно, увеличит шансы китайских участников на победу или на занятие призового места [4, с. 1006].

Высокий уровень выступлений китайских пианистов также может способствовать улучшению имиджа Китая и китайской музыки в зарубежном сознании. В наши дни многие люди в недостаточной степени знакомы с искусством китайских пианистов, однако, конкурсы дают возможность познакомиться с новыми исполнителями, обогатить мировую фортепианную культуру новыми именами, а также способствовать развитию у слушателей из разных стран интереса к китайскому музыкальному творчеству [5, с. 90].

Популяризация фортепианного исполнительства среди китайского населения во многом является заслугой проведения конкурсов пианистов. Конкурсные выступления часто проходят в публичном формате. Многие исполнительские состязания реализуются на различных общедоступных городских площадках, а наиболее значимые конкурсы могут транслироваться по телевидению. Таким образом, в Китае фортепиано постепенно избавляется от своего имиджа «элитарного» музыкального инструмента, а аудитория любителей качественной музыки увеличивается за счёт представителей всех возрастов и социальных классов китайского общества. Многие конкурсы по временным признакам приурочены к национальным китайским каникулам (Весенний Фестиваль, Праздник Середины Осени) или же проходят во время международных праздников, таких как Рождество. Это не только увеличивает количество аудитории, но также позволяет транслировать фортепианные выступления в то время, когда люди в наибольшей степени настроены на их положительное восприятие искусства, ввиду изначально приподнятого, «праздничного» настроения и наличию свободного времени [6, с. 103].

Наконец, отметим, что в первой четверти XXI века, во многом благодаря конкурсам, наблюдается значительное повышение уровня китайского фортепианного исполнительского искусства по сравнению с предыдущими периодами. Это связано с необходимостью длительной (многомесячной) тщательной подготовки к конкурсам. Даже если конкурсант не займёт призового места, его уровень исполнительского мастерства, с большой долей вероятности, повысится.

В таблице 1 перечислены некоторые китайские фортепианные конкурсы, которые проходят на территории Китайской Народной Республики, однако, имеют международный статус. В них принимают участие пианисты из разных стран, включая Россию, однако, количество китайских конкурсантов часто больше, чем конкурсантов из других стран.

Таблица 1. Китайские фортепианные конкурсы международного масштаба

Название конкурса	***Год основания конкурса***	***Место и регулярность проведения***	***Категория исполнителей***	***Исполняемый репертуар***
Первый Китайский международный конкурс пианистов	1994	город Фошань, провинция	Молодые участники в возрасте от 17 до	Конкурсанты представляют фортепианные произведения

		Гуандун. Регулярность проведения: каждые три года.	32 лет.	китайских и европейских пианистов.
Китайский международный конкурс фортепианных концертов в Шэньчжэне	2006	город Шэньчжэнь, провинция Гуандун. Регулярность проведения: каждые три года.	Профессиональные взрослые пианисты от 18 лет.	Участники исполняют концерты классических композиторов разных стран в сопровождении симфонических оркестров.
Сямыньский международный фортепианный конкурс	2024	город Сямынь, провинция Фуцзянь. Регулярность проведения: каждые три года.	Профессиональные пианисты в возрасте от 16 до 32 лет включительно.	Исполняются классические симфонии западных и азиатских композиторов.

Организация китайских фортепианных конкурсов может проводиться правительством страны и/или региональным управлением, общественными, предпринимательскими организациями, высшими учебными заведениями и другими структурами. Большинство конкурсов имеют несколько организаторов из различных сфер деятельности. Оценка уровня участников осуществляется силами независимого жюри, в состав которого входят профессиональные пианисты, преподаватели музыкальных дисциплин, победители конкурса прошлых лет и т. д. [7, с. 118].

Несмотря на наличие достаточно больших успехов, которые были достигнуты в процессе организации и проведения фортепианных конкурсов на территории Китайской Народной Республики, всё ещё существуют определённые проблемы и противоречия. В частности, это:

- недостаток произведений китайских композиторов в репертуаре участников;
- «механистичность» исполнения многих китайских пианистов;
- достаточно большие материальные конкурсные вложения, что уменьшает шанс участия многих молодых пианистов.

Недостаточный объем китайской фортепианной литературы в репертуаре конкурсантов препятствует полноценному представлению китайской культуры как в стране, так и за рубежом. Большинство китайских конкурсантов вводят в собственный репертуар работы европейских классиков (В. А. Моцарт, И. С. Бах, Л. В. Бетховен); некоторые

предпочитают исполнять произведения русских композиторов (П. И. Чайковский, Д. Д. Шостакович). Тем не менее, чтобы продемонстрировать аудитории конкурса не только себя, но и свою страну, необходимо использовать в программах большее количество фортепианных сочинений отечественных авторов, а также опусов, которые изначально были созданы для традиционных китайских музыкальных инструментов, однако, в настоящее время переложены для фортепиано [8, с. 239].

Жюри конкурсов часто отмечают специфическую «механистичность» исполнения многих китайских исполнителей, особенно по сравнению с игрой участников из России, стран Европы, Северной Америки, Австралии и т. д. Вероятно, это связано с китайской системой образования, где акцент часто делается именно на технике, на виртуозности исполнения, тогда как эмоциональному выражению фортепианной игры внимание уделяется по остаточному принципу. Хотя виртуозность часто является одним из важнейших критериев оценки пианиста на конкурсе, невнимание со стороны пианиста к тонкостям переживаний и чувства, вложенных композитором в свою музыку, может привести к тому, что слушательская аудитория останется равнодушной к интерпретациям китайских исполнителей, даже если они получат высокие технические оценки, по мнению жюри [9, с. 90].

Еще одна проблема, которая заслуживает рассмотрения в рамках настоящей работы – это отсутствие равных возможностей для молодых талантов. Участие во многих конкурсах требует значительных финансовых затрат на вступительный взнос; пианисты также должны самостоятельно оплачивать дорогу до места проведения конкурса и обратно. Особенно сильно это влияет на возможности реализации творческих амбиций одарённых детей и подростков, которые в силу возраста ещё не имеют возможности самостоятельно зарабатывать деньги и платить за собственное участие; если же они вынуждены работать, то часто это неквалифицированный труд, который, безусловно, отвлекает их от совершенствования своего фортепианного мастерства [10, с. 220].

Рекомендации по решению обозначенных проблем отражены в Таблице 2. Можно предложить ориентироваться на данные методы, сохраняя гибкость, и адаптировано выбирать стратегию действий.

Таблица 2. Методы решения проблем в области китайских фортепианных конкурсов

Существующая проблема	***Практические рекомендации по решению проблемы***
Недостаток произведений китайских композиторов в фортепианном репертуаре	Следует включать в репертуар конкурсантов больше работ современных китайских фортепианных композиторов, таких как Чэнь Циган, Тан Дунь, Е Сяоган и др. Кроме этого, стоит также обратить внимание на исполнение произведений, созданных в Древнем Китае для традиционных китайских музыкальных инструментов, но впоследствии переложенных для фортепиано. В фортепианном искусстве Китая сформировался уникальный стиль, развитый на стыке западной и восточной традиций. Это

	необходимо представить как китайской, так и зарубежной аудитории.
Некоторая «механистичность» исполнения многих китайских пианистов	В практике китайского фортепианного образования нужно уделять внимание не только высокоточному техническому исполнению, но и эмоциональности, образности, индивидуальной чувственной интерпретации (конечно, в строгих рамках стиля произведения). Необходимо на уроках знакомится с лучшими образцами аудио- и видеозаписей выдающихся пианистов, анализировать, вместе с учителем, особенности данных исполнений. Также важно понимать специфику эпохи создания сочинения, раскрыть личность композитора, его творческие и мировоззренческие установки и т. д.
Отсутствие равных возможностей для молодых пианистов	Возможно, по рекомендации государства, организаторы конкурсов должны держать размер вступительный взносов на умеренном уровне, а, при наличии возможности, предоставлять стипендии талантливым пианистам, не имеющим возможностей оплаты взноса. В качестве источника финансирования могут выступать государственные, спонсорские и иные средства.

Как можно увидеть из таблицы 2, проблемы китайских фортепианных конкурсов возможно решить при условии приложения необходимых усилий и совместной работы организаторов состязаний, их участников, родителей конкурсантов (в особенности, несовершеннолетних), фортепианных педагогов и других заинтересованных лиц. Следует отметить наличие в настоящее время обширного потенциала для полного преодоления существующих вызовов.

По итогам статьи можно констатировать, что китайские фортепианные конкурсы за относительно непродолжительный период проделали значительный путь. Они оказывают сильное влияние на культуру Китая, а также, некоторое воздействие и на мировую музыкальную культуру. Несмотря на отдельные проблемы Китая в области организации и проведения фортепианных конкурсов, они могут быть относительно легко решены совместными усилиями.

Перспективы дальнейшего исследования настоящей темы состоят в возможности анализа различных аспектов китайских фортепианных конкурсов, включая конкурсы пианистов-любителей, детские фортепианные конкурсы и т. д. Кроме этого, интересным представляется разработка методических рекомендаций для педагогов, которые готовят обучающихся различного возраста к конкурсам пианистов. И, наконец, исследования в области исполнительского анализа, интерпретации произведений, специфики создания художественных образов китайскими пианистами в конкурсных программах, также являются перспективным направлением для изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рзаева Л. С. Исполнительские конкурсы как фактор, влияющий на фортепианное искусство // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. 2023. С. 222-226.
2. Ян Мин. История развития фортепианного искусства за 70 лет существования Нового Китая // Фортепианное искусство. 2021. №8. С. 4-11.
3. Лян Чжао. Анализ деятельности любительских конкурсов пианистов на территории современного Китая // Фортепианное искусство. 2022. №12. С. 33-36.
4. Фань Цзыянь. Роль международных музыкальных конкурсов в развитии китайского пианизма // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 5. С. 1001-1007.
5. Сун Сяонань. Предварительное исследование развития и социальной роли китайских фортепианных конкурсов // Вестник Северо-восточного педагогического университета. 2022. №6. С. 89-94.
6. Ян Нань, Ли Це. Влияние конкурсов пианистов на качество и эффективность преподавания фортепианной игры // Театральный журнал. 2021. №34. С. 103-104.
7. Лю Юйчэнь. Роль творческих конкурсов в становлении и развитии музыкальной культуры Китая (на примере исследования Китайского международного конкурса пианистов, Пекин – Сямэнь) // Университетский научный журнал. 2022. № 69. С. 115-119.
8. Яковлева Е. Н. Некоторые проблемы и тенденции современного фортепианного образования в Китае и в России // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 3 (59). С. 233-241.
9. Ло Цзыхан. Исследование Международного конкурса пианистов в Китае // Вестник Центрального китайского педагогического университета. 2020. №6. С. 89-95
10. Буланкина М. К. Подготовка обучающихся к фортепианным конкурсам в режиме онлайн в процессе дистанционного обучения // Юсовские чтения. Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. 2021. С. 215-223.

REFERENCES

1. Rzaeva L. S. Ispolnitel'skie konkursy kak faktor, vlijajushhij na fortepiannoe iskusstvo // Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istorija i sovremennost'. 2023. Pp. 222-226.
2. Jan Min. Istorija razvitija fortepiannogo iskusstva za 70 let sushhestvovanija Novogo Kitaja // Fortepiannoe iskusstvo. 2021. №8. Pp. 4-11.
3. Ljan Chzhao. Analiz dejatel'nosti ljubitel'skih konkursov pianistov na territorii sovremennogo Kitaja // Fortepiannoe iskusstvo. 2022. №12. Pp. 33-36.
4. Fan' Czyjan'. Rol' mezhdunarodnyh muzykal'nyh konkursov v razvitii kitajskogo pianizma // Manuskript. 2021. T. 14. № 5. Pp. 1001-1007.

5. Sun Sjaonan'. Predvaritel'noe issledovanie razvitija i social'noj roli kitajskih fortepiannyh konkursov // Vestnik Severo-vostochnogo pedagogicheskogo universiteta. 2022. №6. Pp. 89-94.
6. Jan Nan', Li Ce. Vlijanie konkursov pianistov na kachestvo i jeffektivnost' prepodavanija fortepiannoj igry // Teatral'nyj zhurnal. 2021. №34. Pp. 103-104.
7. Lju Jujchjen'. Rol' tvorcheskih konkursov v stanovlenii i razvitii muzykal'noj kul'tury Kitaja (na primere issledovanija Kitajskogo mezhdunarodnogo konkursa pianistov, Pekin – Sjamjen') // Universitetskij nauchnyj zhurnal. 2022. № 69. Pp. 115-119.
8. Jakovleva E. N. Nekotorye problemy i tendencii sovremennogo fortepiannogo obrazovanija v Kitae i v Rossii // Uchenye zapiski. Jelektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta. 2021. № 3 (59). Pp. 233-241.
9. Lo Czyhan. Issledovanie Mezhdunarodnogo konkursa pianistov v Kitae // Vestnik Central'nogo kitajskogo pedagogicheskogo universiteta. 2020. №6. Pp. 89-95
10. Bulankina M. K. Podgotovka obuchajushhihsja k fortepiannym konkursam v rezhime onlajn v processe distancionnogo obuchenija // Jusovskie chtenija. Socializacija obuchajushhihsja v integrirovannom festival'no-konkursnom prostranstve. 2021. Pp. 215-223.

У Шуан
магистрант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»,
Чанчуньский университет Гуанхуа
e-mail: 13630690@qq.com

Wu Shuang
Master's student
Herzen State Pedagogical University
Changchun Guanghua University

ИССЛЕДОВАНИЕ СТРАТЕГИЙ ПРОДВИЖЕНИЯ КИТАЙСКОЙ ПОП-МУЗЫКИ ЗА РУБЕЖОМ

Аннотация. Китайская популярная музыка в начале XXI века находит все больше поклонников по всему миру. Ее продвижение свидетельствует о том, что китайская культура смело вышла на мировую арену и заняла там ведущее место. Эволюция становления c-pop музыки прослеживается начиная с 1920-х годов до современного состояния. За это время она постепенно оформилась в уникальную, стилистически неповторимую музыкальную культуру и приобрела невиданную популярность в том числе благодаря умелому продвижению. Сегодня китайская поп-музыка стала инструментом «мягкой силы», а стратегии ее продвижения заслуживают особого внимания. Среди новейших приемов нужно назвать алгоритмический маркетинг, коллаборации и цифровизация исполнительской деятельности, создание фан-культуры. Анализ этих приемов помогает понять феномен распространения китайской популярной музыки и взять на вооружение наиболее эффективные его стратегии.

Ключевые слова: Китай, КНР, поп-музыка, C-pop, китайская популярная музыка, стратегии продвижения.

RESEARCH ON OVERSEAS PTOMOTION STRATEGIES OF CHINESE POP MUSIC

Abstract. Chinese popular music is finding more and more fans around the world at the beginning of the 21st century. Its advancement shows that Chinese culture has boldly entered the world arena and taken a leading place there. The evolution of the formation of c-pop music can be traced from the 1920s to its current state. During this time, it gradually took shape into a unique, stylistically inimitable musical culture and gained unprecedented popularity, including thanks to skillful promotion. Today, Chinese pop music has become a tool of “soft power,” and its promotion strategies deserve special attention. Among the latest techniques, we should mention algorithmic marketing, collaborations and digitalization of performing activities, and the creation of fan culture. Analyzing these techniques helps to understand the phenomenon of the spread of Chinese popular music and adopt its most effective strategies.

Keywords: China, PRC, pop music, C-pop, Chinese popular music, promotion strategies.

Китайская популярная музыка – это обобщающее понятие для музыкального искусства Китая и его региональных разновидностей. В англоязычной научной литературе для нее стало общепринятым наименование «C-pop» (сокращенная аббревиатура от «Chinese popular music»). Географически она связана с музыкантами не только Китая, но также Тайваня и Гонконга. Название «C-pop» закрепилось за этой музыкальной культурой

в целом, как обладающей схожими стилистическими признаками. Для того, чтобы понять современное состояние этого феномена, необходимо обратиться к истории становления с-рор в XX – XXI веках.

Истоки китайской популярной музыки современности – это музыка первой половины XX века. На смену традиционной музыке в 1920-х годах прходит музыкальная культура нового типа, созданная под влиянием джаза, западной эстрады и музыки голливудских фильмов. Эстрадное направление развивается в Шанхае до середины XX столетия. Виднейшие его представители: Чжоу Сюань, Ли Сянлань (Ямагути Ёсико).

Второй этап развития китайской популярной музыки датируется 1950-ми, 1960-ми, 1970-ми годами. Точкой раздела периодов послужило первое октября 1949 года дата провозглашения КНР. После этого начинается революционная пропаганда средствами музыки, что определяет стилистику этой культуры, ее образы, тексты песен, национально ориентированные мелодии. Однако при этом начинают появляться и смелые эксперименты в популярной музыке. К ним относятся «Mandopop» (аббревиатура от «mandarin popular music»), ведущей представительницей которого в тот период была Тереза Тен (Дэн Лицзюнь) и «Cantopop» (название на кантонском диалекте), центральный представитель - Сэм Хуэй.

Начиная с 1980-ых годов можно хронологически обозначить третий этап, связанный с открытием Китайской республики вовне, событиями культурной революции, а также экономическим развитием Тайваня и Гонконга. Тенденции общественной жизни, политики и экономики повлекли за собой широкое развитие китайской популярной музыки, ее коммерциализацию и глобализацию. В этот период стали широко известны Алан Тама (Тань Юйлин), Лесли Чунг (Чжан Гожун) и Анита Муй.

В 2000-ые годы на фоне развивающейся интернет – индустрии C-pop начинает проникать в молодежные круги. Самые яркие музыканты этого периода - Джей Чоу (Чжоу Цзелунь), Ли Ючунь (Крис Ли), группа EXO-M. Довольно интересно, что практически одновременно получили распространение такие явления, как C-pop и J-pop («Japanese popular music»), а также K-pop («Korean popular music»). Широкая популяризация азиатской культуры в мировом музыкальном пространстве достаточно интересна и может стать предметом специального исследования, в том числе социологического характера [1, с. 194-195].

Пройдя достаточно длительную эволюцию, к началу XX века сложились основные стилевые особенности китайской популярной музыки. Для нее характерно совмещение традиционной культуры Китая (ладовая основа – пентатоника, традиционные инструменты – гуцинь и эрху) с распространенными на западе роком, хип-хопом, R&B и т.п. [2, с. 35-36]. C-pop адаптирует глобальные тренды современности, при этом сохраняя китайскую идентичность, и в этом заключается его стилевая доминанта.

Еще одна важная особенность популярной музыки Китая – она является средством продвижения китайской культуры на мировую музыкальную и политическую арену. Здесь принято использовать термин «мягкая сила» или синонимичные ему. Данную терминологию в научный обиход американский политолог Джозеф Самуэль Най в работе «Гибкая сила. Как добиться успеха в мировой политике» [3, с.6]. В его представлении это способ влиять на окружение не по принуждению, а посредством повышения привлекательности своей культуры ее ценностей формировать имидж своей страны. Аналогичным образом привлекательные образы культуры с-рор влияют на отношение к Китаю в целом, что и является демонстрацией «мягкой силы» посредством искусства. Подобные приоритеты Китайское правительство заявило еще в 2004 году. Именно с этого времени ведет отсчет образовательная программа «Институт Конфуция» [4], которая способствует распространению китайского языка и культуры по всему миру (в США

открыты 110 институтов, в России – 17), организует стажировки и обучение в КНР иностранных студентов. Распространение и популяризация китайской музыки находится в русле этой же тенденции, однако оно происходило поступенно, и в глобальном масштабе наступит позже.

Рассмотрев эволюцию становления китайской популярной музыки, можно прийти к следующим выводам:

1. На этапе зарождения она контрастировала с традиционной музыкой. Композиторы и исполнители создавали песни, которые были ориентированы на западные образцы. Однако с течением времени музыканты научились умело сочетать традиционные мелодии и современные музыкальные ритмы, стили и жанры.
2. Практически сразу на этапе зарождения популярной музыки Китая стали выделяться региональные традиции, которые впоследствии оформились в музыкальной практике в различные стили c-pop.
3. В начале XXI века по политическим причинам китайская поп-культура стала инструментом «мягкой силы», участвующем в общем процессе популяризации китайской культуры. В связи с этим очень актуальным является вопрос о стратегиях продвижения китайской поп-культуры за рубежом.

Начиная с 2020 года, на фоне широкого распространения социальных сетей и цифрового пространства, начинает меняться сама музыкальная культура c-pop и методы ее продвижения. Китайская музыкальная культура получает широкое распространение по всему миру [5, с. 41], что обусловлено целым рядом тенденций, в том числе остро современных. Остановимся на них подробнее.

Стратегия первая: алгоритмический маркетинг. Особый вид автоматизированного управления маркетинговой деятельностью, основанный на запрограммированных алгоритмах [6]. Благодаря ему упрощаются такие процессы, как таргетинг рекламы, анализ данных, управление бюджетом. В начале исполнительской деятельности многие исполнители сотрудничают с инфлюэнсерами (от англ. influence «влияние» - человек, мнение которого является важным для большого числа людей, знаменитость, лидер), которые обеспечивают им продвижение в интернет-пространстве на основе собственного опыта.

Стратегия вторая: цифровизация. Реальные «живые» выступления и гастроли не могут дать такого широкого охвата аудитории, как TikTok и YouTube Shorts. При этом нужно учитывать языковой аспект, для чего представители c-pop публикуют композиции на китайском, английском, мандаринском, контонском, корейском и других языках.

Стратегия третья: коллаборации. Многие исполнители китайской популярной музыки участвуют в кросс-культурных медиапроектах, таких как саундтреки к китайским дорамам и фильмам, доступным на Netflix, iQIYI. Также чрезвычайно популярными становятся в анимационные проекты с музыкой C-pop (например, сотрудничество с студией Shanghai Animation Film Studio). Также способствует популяризации китайской музыки и участие во всевозможных реалити-шоу на телевидение, например «Street Dance of China» с дублированием для международной аудитории.

Стратегия четвертая: фан-культура. Как для айдол-групп, так и для сольных исполнителей создается мощная инфраструктура поддержки, которая получает наименование «фан-клуб», «фан-арт» и т.п. Для своего продвижения китайские поп-музыканты вовлекают фанатов в интерактивные голосования (в том числе в приложении Weibo, но также и в других распространенных социальных сетях). Достаточно действенным способом в этой стратегии является продажа коллекционных товаров в специализированных магазинах и на сайтах, а также сотрудничество с известными брендами для продвижения своего имени.

Когда группа или сольный исполнитель создала достаточно обширную сеть фанатов, они начинают собственными усилиями создавать все большую популярность. Создавая небольшие видео, посвященные любимой музыке («фан-видео»), осуществляя переводы песен и публикуя их в интернете они способствуют еще более широкому распространению с-pop.

Немаловажна и финансовая составляющая фанатской субкультуры. От нее существенно зависят доходы исполнителей, ведь именно фанаты покупают билеты на концерты, мерчи, диски, коллекционные товары. Это огромная индустрия, все механизмы которой тщательно отработаны.

Опыт общения большой группы людей с медиаконтентом редко привлекает внимание исследователей на русском языке, хотя он чрезвычайно интересен. Множество материалов фанатов фантастики собрано на русскоязычном сайте [7], а также на других сайтах, на различных языках, по всему миру. Однако комплексного анализа этого явления пока нет, оно ждет своего исследователя.

Стратегия пятая: государственная поддержка. Через популярную музыку происходит активный культурный обмен между Китаем и другими странами. Правительство КНР заинтересовано в продвижении положительного имиджа своей страны, поэтому осуществляет программы, гранты для артистов, которые представляют китайскую музыку зарубежом (например, программы China Media Group).

Стратегия шестая: визуальный ряд. В кино и интернет – пространстве современная музыкальная поп-культура не существует без клипа. Внешний вид артистов, их пластика и умение двигаться под музыку – необходимый элемент их профессионализма. В особенности в корейской культуре, но частично и в китайской тоже, внешний вид артистов – залог их популярности у кумиров. Можно сказать, что у музыкантов внешность является значимой, но не возведена в культ, как это происходит в Корее, где распространена айдол – культура. Музыканты k-pop посещают косметические салоны и делают пластические операции, занимаются в тренировочных и хореографических залах, питаются по специальным диетам, что им необходимо для поддержания своего статуса и любви кумиров.

Наиболее успешными на практике являются кейсы, которые соединяют в себе сразу несколько стратегий для достижения максимального результата. Реализация успешных кейсов в области китайской поп-музыки свидетельствует о том, что выбранные стратегии эффективны и действенны. И все же нельзя говорит о том, что популяризация с-pop в других странах идет только по восходящей линии. Существуют и определенные проблемы и трудности, связанные с различными ментальными и социальными факторами.

Во-первых, относительно китайской культуры у некоторых людей существуют стереотипы, из-за которых они не хотят даже знакомиться с музыкой, искусством, языком этой страны. Во многом благодаря с-pop, сопротивление постепенно смягчается, все больше людей с интересом знакомятся с новыми для себя мелодиями и ритмами.

Во-вторых, китайская музыкальная культура активно конкурирует с корейской и японской, выявляя свою уникальность и неповторимость. Большой аудиторией китайской популярной музыки являются слушатели собственной страны, однако она привлекает внимание людей со всего света.

В-третьих, в КНР существует цензура, которая ограничивает тексты песен, контролирует внешний вид артистов, вводит запрет на «вульгарность». Ограничение творчества не всегда приводит к положительным результатам, так как исполнение патриотических песен может не соответствовать творческой индивидуальности исполнителя. В связи с этим, не все талантливые музыкальные исполнители могут реализоваться в исполнительском искусстве.

Несмотря на ряд трудностей, поступательное развитие китайской популярной музыки активно продолжается. Отметив свой столетний юбилей, она продолжает поставлять миру ярких артистов и музыкальные группы, которые занимают вершины музыкального Олимпа. В качестве примера можно назвать китайскую группу «WayV», дебютировавшую в 2019 году. Популярности музыкантов способствует целая команда профессионалов, которая занимается их продвижением. Сочетая различные стратегии, подбирая новые имиджевые решения, запуская цифровые альбомы и цифровые синглы, демонстрируя слаженную командную работу, они добиваются основной цели: популяризации китайской музыкальной культуры по всему миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Якушенкова О.С., Алиев Р.Т. K/J/C-Pop и образы «азиатскости» в российском сегменте интернет: вебометрический анализ // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. С. 187 – 213.
2. Ван Вэй Исследование стиля пения в китайской поп-музыке (1980-2010). Пекин: Изд-во китайской культурной федерации. 2016. 443 с.
3. Най Дж. Гибкая сила. Как добиться успеха в мировой политике. М.: Тренд, 2006. 397 с.
4. Ягья В. Институт Конфуция как фактор «мягкой силы». URL: https://interaffairs.ru/news/show/13517 (Дата обращения: 09.04.2025)
5. Линь Чжэфу Популярная музыка Китая в контексте социокультурный процессов современности // Теория и история искусства. 2022. № 2 (85). С. 35-43.
6. Пархименко В.А. Алгоритмический маркетинг. URL: chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbdfmadadm/http://edoc.bseu.by:8080/bitstream/edoc/73482/1/Parkhimenko_V.A..pdf (Дата обращения: 09.04.2025).
7. Сайт любителей фантастики «фандом». URL: https://www.fandom.ru/ (Дата обращения: 09.04.2025)

REFERENCES

1. Jakushenkova O.S., Aliev R.T. K/J/C-Pop i obrazy «aziatskosti» v rossijskom segmente internet: vebometricheskij analiz // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2020. № 4. Pp. 187 – 213.
2. Van Vjej Issledovanie stilja penija v kitajskoj pop-muzyke (1980-2010). Pekin: Izd-vo kitajskoj kul'turnoj federacii. 2016. 443 p.
3. Naj Dzh. Gibkaja sila. Kak dobit'sja uspeha v mirovoj politike. M.: Trend, 2006. 397 p.
4. Jag'ja V. Institut Konfucija kak faktor «mjagkoj sily». URL: https://interaffairs.ru/news/show/13517 (Data obrashhenija: 09.04.2025)
5. Lin' Chzhjefu Populjarnaja muzyka Kitaja v kontekste sociokul'turnyj processov sovremennosti // Teorija i istorija iskusstva. 2022. № 2 (85). Pp. 35-43.
6. Parhimenko V.A. Algoritmicheskij marketing. URL: chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbdfmadadm/http://edoc.bseu.by:8080/bitstream/edoc/73482/1/Parkhimenko_V.A..pdf (Data obrashhenija: 09.04.2025).
7. Sajt ljubitelej fantastiki «fandom». URL: https://www.fandom.ru/ (Data obrashhenija: 09.04.2025)

Русина Светлана Викторовна
член Союза дизайнеров России,
старший преподаватель кафедры дизайна,
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: yursvetlana@yandex.ru

Rusina Svetlana V.
Member of the Russian Union of Designers,
senior lecturer of the design department,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

ПРИМЕНЕНИЕ ИНФОРМАЦИОННО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. Статья посвящена проблеме использования информационных технологий в обучении будущих дизайнеров и развитии профессиональной карьеры. Обосновано использование средств информационно-компьютерных технологий в процессе подготовки будущих дизайнеров, в частности: необходимостью популяризации продукта дизайна, презентации собственного творчества в виртуальной среде, создании и использовании творческого портфолио. Проанализированы возможности и выявлены основные преимущества использования средств ИКТ в процессе подготовки будущих дизайнеров. Раскрыта роль влияния информационных технологий на формирование профессионального сознания будущих дизайнеров, что определяет объективное восприятие собственных возможностей в профессиональной карьере, планировании и прогнозировании карьерной перспективы. Охарактеризованы возможности использования облачных сервисов и блогов для консультирования будущих дизайнеров на пути развития профессиональной карьеры, повышения квалификации.

Ключевые слова и фразы: дизайнеры, обучение, профессиональная компетентность специалиста, информационно-компьютерные технологии, сетевые технологии, облачные сервисы, блоги.

THE USE OF INFORMATION AND COMPUTER TECHNOLOGIES IN DESIGN EDUCATION

Annotation**.** The article is devoted to the problem of using information technologies in the training of future designers, in the development of a professional career, the relevance of which is due to the specific features of design activities. The use of information and computer technologies in the process of training future designers is justified, in particular: the need to popularize the design product, present their own creativity in a virtual environment, create and use a creative portfolio. The possibilities are analyzed and the main advantages of using ICT tools in the process of training future designers are identified. The role of the influence of information technology on the formation of the professional consciousness of future designers is revealed, which determines the awareness of their own capabilities in a professional career, planning and forecasting career prospects. The possibilities of using cloud services and blogs in the process of advising future designers on the development of their professional careers are described.

Keywords: designers, training, professional competence of a specialist, information and computer technologies, network technologies, cloud services, blogs.

Характерными чертами современного общества являются рост цифровизации, повышение роли информационных ресурсов и информационных технологий.

Современное дизайнерское образование должно использовать информационные технологии в качестве образовательных и информационных услуг. Актуальность использования информационных технологий в подготовке будущих дизайнеров для развития профессиональной карьеры обусловлена специфическими особенностями дизайнерской деятельности, в частности: необходимостью популяризации дизайн-продукта, презентации собственного творчества в виртуальной среде, создания и использования творческого портфолио.

Проблема обучения будущих дизайнеров средствами ИКТ в России находится на начальном этапе исследования, что подчеркивает актуальность и новизну избранной темы. Такие исследователи, как Н.А. Бородина, С.В. Подгорская, О.С. Анисимова, отмечают, что «подготовка дизайнеров должна быть сконцентрирована вокруг вопросов развития личности, ее интересов, сориентированных на карьерное целеполагание» [1]. Ю.Ф. Катханова, Е.А. Левашова, Е.А. Канаева указывают, что налаживание системы профессионального обучения при помощи средств ИКТ будет способствовать «повышению мобильности, конкурентоспособности будущих специалистов-дизайнеров, поможет в их трудоустройстве» [3]. Е.В. Ширинкина анализирует проектирование педагогического дизайна образовательной среды университета [5].

Одним из приоритетных направлений современной государственной политики является внедрение информационно-коммуникационных технологий в образовательную систему РФ и формирование единого информационно-образовательного пространства. Основная задача образования в условиях информационного общества – научить основам информационных технологий и сформировать умение их использовать на практике.

«Информационно-коммуникационные технологии (ИКТ) – это сочетание информационных технологий с коммуникационными для решения разнообразных задач современного образовательного информационного общества, включающих в себя все технологии, используемые для общения и работы с информацией» [5, с. 156].

В обучении ИКТ могут рассматриваться методология и технология учебно-воспитательного процесса с использованием новейших электронных средств обучения. «К ним относят как информационные, так и педагогические технологии, то есть не только совокупность методов и технических средств сбора, организации, сохранения, обработки, передачи и представления информации с помощью компьютеров и компьютерных коммуникаций, но и изучение, разработку и системное использование принципов организации учебного процесса для формирования таких средств обучения, которые повышают его эффективность» [3, с. 7]. Внедрение ИКТ в образовательный процесс должно происходить по разным направлениям: компьютерно-ориентированное обучение, в первую очередь дисциплин дизайнерских циклов; применение новейших информационных технологий в научной работе студентов; создание новых компьютерных программных средств. Использование ИКТ в перечисленных направлениях позволяет реализовывать в образовательном процессе следующие функции инновационного обучения: информационную, инструментальную, коммуникативную, аналитическую, функции визуализации и автоматизации, моделирование.

Среди разнообразия информационно-коммуникационных технологий обучения наиболее эффективными и перспективными для использования в образовательном процессе являются следующие группы: «проектные; моделирующие; мультимедийные; технологии с использованием электронных ресурсов» [1, с. 21]. Правильное использование возможностей информационных технологий в обучении способствует: «активизации познавательной деятельности, повышению качественной успеваемости студентов; достижению цели обучения с помощью современных электронных учебных материалов; развитию навыков самообразования и самоконтроля у студентов; повышению активности

и инициативности на занятиях; развитию информационного мышления; формированию информационно-коммуникативной компетентности» [4, с. 32].

ИКТ в образовательном процессе предоставляют больше возможностей в выборе источников и проработке значительного количества информации, способствуют социализации и развитию коммуникационных качеств личности, позволяют моделировать различные ситуации, которые придется решать в профессиональной деятельности. Обучение с применением ИКТ создает открытую систему интенсивной деятельности с одновременной адаптацией к индивидуальным возможностям студента, что способствует развитию его личности.

В то же время при внедрении ИКТ в образовательный процесс возможны негативные последствия чрезмерного применения ИКТ, связанные с активным вторжением в естественный внутренний мир человека искусственных, иллюзорных впечатлений от экранных виртуальных сюжетов и взаимодействия с ними. «Опасность может заключаться и в намеренном манипулировании сознанием молодого человека, пренебрежении допустимыми нормами безопасных режимов работы с компьютером» [2, с. 85]. Поэтому внедрение средств ИКТ образовательный процесс должно осуществляться взвешенно и быть тщательно подготовленным и продуманным.

Профессиональная подготовка будущих графических дизайнеров на современном этапе реформирования высшего образования России и развития информационного общества невозможна без привлечения информационно-коммуникационных, в частности, мультимедийных технологий, без использования электронных учебных средств и внедрения элементов дистанционного образования.

Однако введение новых учебных средств должно происходить с учетом определенных педагогических условий, среди которых мы выделили:

– сочетание современных методов обучения дисциплин с использованием мультимедийных учебных средств и традиционных форм дизайнерского обучения;

– предоставление будущим графическим дизайнерам необходимого комплекса знаний, умений и навыков работы с мультимедийными программами и учебными средствами;

– сочетание репродуктивных и продуктивных методов дизайнерского обучения с привлечением средств мультимедиа при условии обеспечения приоритета практической деятельности;

– внедрение в подготовку будущих графических дизайнеров элементов дистанционного обучения;

– соответствующее материально-техническое и программное обеспечение учебного процесса, создание собственных мультимедийных учебных средств.

«Компетентностная подготовка, как целостная составляющая в дизайн-образовании, включает многие компоненты: индивидуальный аспект (личностные, творческие возможности студента), мотивационный аспект (его организованность, активность и устойчивость в решении проблем, личностный стимул к творческой деятельности, желание достигать качественных результатов), когнитивно-оперативный аспект (практическая готовность к будущей деятельности)» и т.п. [6, с.17]. Компетентностный подход предстает как комплексный синтез познавательного, наглядно-практического и личностного опыта студента. Профессиональную компетентность специалиста по графическому дизайну можно разделить на: общекультурную (ценностно-ориентированную, художественно-мировоззренческую, культурологическую); специальные или художественно-эстетические (художественный и эстетический опыт, художественно-творческие способности, художественно-образное мышление, эстетическое отношение); функциональные:

предметные (живописные, графические, проектные) и межпредметные – отраслевые (художественно-эстетические) и межотраслевые (художественно-гуманитарные).

Подготовка будущих дизайнеров требует использования большого количества наглядных материалов и интерактивных средств, что в свою очередь положительно способствует карьерной активности в сфере дизайна в течение профессиональной жизни. Использование ИКТ в процессе подготовки будущих дизайнеров будет способствовать обеспечению личностно-ориентированного и дифференцированного подхода, повышению познавательной активности за счет разнообразной видео- и аудио информации, использованию в учебных достижениях инновационных дизайн-технологий, совершенствованию навыков самостоятельной работы в информационной сети Интернет, возможностей осуществления самоконтроля.

Проанализируем возможности использования ИКТ в процессе подготовки будущих дизайнеров. Известно, что качество подготовки в значительной степени зависит от качества полученных знаний, наличия практических навыков работы с технологиями в сфере дизайна и передовыми информационными системами.

При обеспечении условий для непрерывного развития ИКТ-компетентности будущих дизайнеров важно использовать разнообразные средства.

Специфические – технические средства (компьютерную технику, аппаратные гаджеты (графические планшеты, смартфоны), мультимедийный проектор, интерактивную (сенсорную) доску, сканер, цифровые камеры, стерео-гарнитуру (наушники, колонки) и т.д.); базовое программное обеспечение (операционные системы, пакеты прикладных программ, в частности средства общего назначения и программные средства лингвометодического назначения (программы-словари, программы-переводчики, текстовые редакторы), браузеры).

Педагогические программные средства обучения дизайнерским дисциплинам (интерактивные программные средства, программные средства учебного назначения по предмету, электронные хрестоматии, компьютерные тренажеры и тесты и т.п.); сервисы Интернет, содержащие разнообразные ресурсы; сети средства коммуникации и т.д.

«Учебно-методическое обеспечение этого процесса может и должно также включать традиционные дидактические материалы: учебники, учебно-методические пособия, раздаточный материал, технологические карты и т.п.» [7, с. 204].

Особое значение в профессиональной подготовке дизайнеров приобретают облачные технологии как мощное инновационное средство для бизнеса. Веб-ориентированные облачные технологии сети Интернет используются для планирования и управления проектами, предоставляют возможности получения справочной информации, скорой обработки больших объектов данных для обоснованного принятия дизайнерских решений, построения графиков, освоения значительного количества бизнес-приложений и др.

Примером облачных технологий сети Интернет по управлению проектами являются системы Microsoft Project, Spider Project, Gantter. Такие технологии предоставляют возможность создания нового проекта, или проекта с использованием шаблона, импорта локального файла или проекта, печати в различных форматах. Именно такие возможности важны для дизайнерской деятельности, где создание дизайн-продукта происходит в одних компьютерных программах, а его презентация и реализация – в других.

При таком подходе веб-ориентированные облачные технологии сети Интернет используются как для профессионального совершенства будущих дизайнеров, так и для популяризации готового дизайн-продукта.

Применения значительного количества дизайн-приложений из облаков требует от будущих специалистов знания облачных технологий и наличие практических навыков

работы с современными бизнес-приложениями и информационными облачными системами, поэтому также должны быть включены в образовательную программу.

Важной формой подготовки будущих дизайнеров являются блоги. Блог – это бесплатный личный веб-сайт, который прост в использовании и представляет собой особую форму организации сообщества пользователей вокруг вещающего автора блога. Блог (англ. blog, от web log, «Сетевой журнал или дневник событий») – это веб-сайт, в основное содержимое которого регулярно добавляются записи, а это дает возможность быстро публиковать мнения, получать комментарии к ним, общаться с людьми и многое другое.

Автор блога должен постоянно следить за организацией материалов, создавая удобную и простую навигацию по архивам. Блоги различают по тематике: персональные (личные), тематические блоги; по типу изменения: фотоблог, подкастинг (podcasting, сокращение от iPod и broadcasting) – размещаются аудио– и видеоматериалы, также RSS канал для плееров, влог (vlog, «video blog») – размещаются видеофайлы, вставленные в специальный проигрыватель, моблог «Мобильный блогинг» – обновление информации осуществляется удаленно с мобильного телефона или ПК.

Использование блогов в качестве формы подготовки будущих дизайнеров является важным аспектом процесса обучения. В частности, речь идет о тематических профессиональных блогах или профессиональных тематических блогах. Так, тематические профессиональные блоги характеризуются высокой посещаемостью, регулярной и интенсивной публикацией и постепенным, но уверенным обезличиванием. Один из примеров – Design Clever, блогов по графическому дизайну, на который стоит обратить внимание, он показывает талантливых дизайнеров со всего мира. Можно выложить свои лучшие работы и получить шанс быть представленным в блоге широкому профессиональному сообществу и интересующейся общественности.

Тематические профессиональные блоги могут использоваться будущими дизайнерами с целью рекламы дизайн-продукта. Такие блоги могут выполнять различную роль: поддерживать основной бизнес автора, выступать отдельной образовательной площадкой, быть «центром повышения квалификации» для блогера и его сообщества и др.

Блоги как инструмент обучения имеют три основных преимущества: наличие автора, который выступает в качестве тьютора и может правильно организовать процесс обучения; наличие обратной связи между участниками обучения; возможность легко визуализировать некоторые учебные материалы. Ценность блога прямо пропорциональна количеству и качеству материалов, изложенных в нем.

Таким образом, использование ИКТ в процессе профессиональной подготовки, повышает мотивацию обучения и стимулирует познавательный интерес будущих специалистов, предоставляет возможности для роста эффективности самостоятельной работы. Подытоживая, отметим, что применение ИКТ дает возможность решать следующие актуальные вопросы: использовать в обучении достижения новейших информационных технологий; совершенствовать навыки самостоятельной работы студентов в информационной среде; формировать индивидуальность с учетом личных способностей; обеспечивать возможность принимать неординарные решения, правильно оценивать их результаты и делать выводы.

Считаем, что необходимо также усилить интерес будущих графических дизайнеров к формированию у них такой важной профессиональной компетенции, как визуализация, и активно привлекать средства мультимедийных технологий к изучению художественных дисциплин.

Итак, применение информационно-компьютерных технологий ставит перед образованием новые психолого-педагогические проблемы. Очевидная необходимость решения совокупности этих проблем обусловливает появление так называемой

электронной педагогики (е-педагогики), которая, опираясь на достижения классической психолого-педагогической науки, разрабатывает специфические задачи создания и эффективного внедрения в образовательную практику ИКТ.

В целом можно утверждать, что развитие средств ИКТ и использование их в образовательном процессе подготовки дизайнеров должно опираться на возможности эффективного использования преимуществ дидактически обоснованной открытой учебной среды, что создаст новые, сегодня еще не до конца осознанные перспективы развития высшего образования. Внедрение современных информационных технологий в организациях высшего образования создают необходимые условия, закладывают фундамент для углубленного преподавания дизайна и его освоения студентами в ходе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородина Н.А. Информационные технологии в образовании: монография / Н.А. Бородина, С.В. Подгорская, О.С. Анисимова // Донской ГАУ. – Персиановский: Донской ГАУ, 2021. – 168 с.
2. Василенко Е.В. Цифровые технологии в современном высшем образовании специальности дизайн / Е.В. Василенко, П.Г. Василенко // В сборнике: Проблемы управления качеством образования. сборник избранных статей Международной научно-методической конференции. – 2020. – С. 85-88.
3. Катханова Ю.Ф. Особенности развития информационно-образовательной среды / Ю.Ф. Катханова, Е.А. Левашова, Е.А. Канаева // Цифровизация как драйвер развития науки и образовании: сборник материалов II Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск: Новая Наука, 2021. – С. 7–14.
4. Панкина М.В. Основы методологии дизайн-проектирования: учебное пособие / М.В. Панкина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. – 150 с.
5. Ширинкина Е.В. Проектирование педагогического дизайна образовательной среды университета / Е.В. Ширинкина // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. № 1(46). – С. 156–162.
6. Шокова Е.В. Информационный дизайн: учебное пособие / Е.В. Шокова, И.В. Ахматова. – Самара: Издательство Самарского университета, 2023. – 84 с.
7. Tsidylo Ivan. Artificial intelligence as a methodological innovation in the training of future designers: mid journey tools / October 2023 Information Technologies and Learning Tools. – 97(5). – P. 203-214.

REFERENCES

1. Borodina N.A. Information technologies in education: a monograph / N.A. Borodina, S.V. Podgorskaya, O.S. Anisimova // Donskoy State Agrarian University. – Persianovsky: Donskoy State Agrarian University, 2021. – 168 p.
2. Vasilenko E.V. Digital technologies in modern higher education specializing in design / E.V. Vasilenko, P.G. Vasilenko // In the collection: Problems of education quality management. Collection of selected articles of the International Scientific and Methodological Conference, 2020. – Pp. 85-88.
3. Katkhanova Yu.F. Features of the development of the information and educational environment / Yu.F. Katkhanova, E.A. Levashova, E.A. Kanaeva // Digitalization as a driver of the development of science and education: a collection of materials of the second scientific and practical International Conference. – Petrozavodsk: New Science, 2021. – Pp. 7-14.

4. Pankina M.V. Fundamentals of design design methodology: a textbook / M.V. Pankina. – Yekaterinburg: Ural Publishing House. University, 2020. – 150 p.
5. Shirinkina E.V. Designing the pedagogical design of the educational environment of the university / E.V. Shirinkina // Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture. – 2021. № 1(46). – Pp. 156-162.
6. Shokova E.V. Information design: a textbook / E.V. Shokova, I.V. Akhmatova. – Samara: Samara University Press, 2023. – 84 p.
7. Tsidilo Ivan. Artificial intelligence as a methodological innovation in the training of future designers: tools for intermediate training / October 2023. – Information technologies and learning tools. – 97(5). – Pp. 203-214.

Терехин Павел Игоревич
советник директора по воспитанию и взаимодействию
с детскими общественными объединениями
ГБОУ «Школа №1770»

Terekhin Pavel I.
Advisor to the Director for Education and Interaction
with Children's Public Associations
School No. 1770

ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

Аннотация. Статья посвящена особенностям обучения детей с ограниченными возможностями здоровья игре на духовых инструментах. В ней рассматриваются методические подходы, учитывающие индивидуальные потребности и возможности учащихся, а также важность создания поддерживающей и стимулирующей образовательной среды. Обсуждаются психологические и физические аспекты, влияющие на процесс обучения, а также роль музыки в развитии социальных навыков и эмоционального благополучия детей. Автор подчеркивает необходимость адаптации учебных программ и использование специальных инструментальных техник, а также инновационных технологических средств, способствующих эффективному освоению духовых инструментов, а также развитию творческого потенциала детей.

Ключевые слова: обучение, духовые инструменты, дети с ограниченными возможностями здоровья, музыкальное развитие, инклюзия, методические подходы.

FEATURES OF TEACHING WIND INSTRUMENTS TO CHILDREN WITH DISABILITIES

Abstract. The article is devoted to the features of teaching children with disabilities to play wind instruments. It examines methodological approaches that take into account the individual needs and capabilities of students, as well as the importance of creating a supportive and stimulating educational environment. Psychological and physical aspects that influence the learning process, as well as the role of music in the development of social skills and emotional well-being of children, are discussed. The author emphasizes the need to adapt curricula and the use of special instrumental techniques, as well as innovative technological means that contribute to the effective development of wind instruments, as well as the development of children's creative potential.

Keywords: training, wind instruments, children with disabilities, musical development, inclusion, methodological approaches.

Обучение детей с ограниченными возможностями здоровья игре на духовых инструментах представляет собой сложный и многогранный процесс, требующий профессионального подхода и глубокого понимания индивидуальных потребностей каждого ученика. Важно осознавать, что музыка может стать мощным инструментом для развития как физических, так и эмоциональных способностей детей, а также их социальной адаптации. Одним из ключевых аспектов обучения является создание инклюзивной образовательной среды, где каждый ребенок чувствует себя комфортно и безопасно. Как утверждается в специальной литературе, музыка имеет уникальную способность объединять самых разных людей, независимо от их физических или умственных

способностей[8]. Данное утверждение подчеркивает важность музыки как средства коммуникации и самовыражения для детей с ограниченными возможностями.

При обучении игре на духовых инструментах необходимо учитывать не только физические ограничения, но и важные психологические аспекты. Так, дети с нарушениями слуха могут испытывать трудности в восприятии музыкальных тонов, однако это не должно становиться препятствием для их музыкального развития. Исследователи указывают, что адаптация методик обучения позволяет детям с нарушениями слуха развивать свои музыкальные способности посредством тактильных ощущений и вибраций [5]. Это подтверждает идею, что подходы к обучению должны быть гибкими и учитывать индивидуальные способности каждого ребенка.

Физические аспекты также играют важную роль в обучении игре на духовых инструментах. Дети с ограниченными возможностями здоровья могут сталкиваться с проблемами, связанными с дыханием, его силой и координацией движений. Поэтому преподаватели должны использовать специальные техники и упражнения, направленные на развитие дыхательной гимнастики и укрепление мышц. Педагоги-музыканты подчеркивают, что правильная техника дыхания не только улучшает качество звучания духового инструмента, но и способствует общему физическому развитию ребенка [6].

Кроме того, обучение игре на духовых инструментах может значительно повысить самооценку детей с ограниченными возможностями здоровья. Успехи в музыке помогают им почувствовать себя более уверенно и раскрыть свой творческий потенциал, арскротку музыка становится не просто искусством, но и способом самовыражения и личностного роста ребенка.

Важным аспектом обучения игре на духовых инструментах детей с ОВЗ является и взаимодействие с родителями. Преподаватели должны активно вовлекать семью в процесс обучения, объясняя важность музыкального развития для здоровья и благополучия ребенка. Как отмечают психологи, поддержка со стороны семьи является важным ключом к успешному обучению и развитию ребенка. Данный аспект создает дополнительную мотивацию для детей и помогает им преодолевать возникающие трудности.

Обучение детей с ограниченными возможностями здоровья игре на духовых инструментах — это не только вопрос музыкальной грамотности, но и социального взаимодействия. В этом плане музыка способствует формированию социальных навыков, таких как действие в команде, умение слушать и понимать других. Исследователи полагают, что для детей с особыми потребностями взаимодействовать друг с другом особенно важно, и музыка – действенное средство такого взаимодействия, проскольку создает условия для социальной адаптации и интеграции детей с ОВЗ в социум.

Создание поддерживающей среды, использование адаптированных методик и вовлечение родителей в процесс обучения — все это способствует успешному развитию детей и раскрытию их творческого потенциала. Музыка становится не только способом самовыражения, но и важным инструментом для формирования полноценной личности.

Рассмотрим с этих позиций обучающую систему Sound-Color. Ее особенностью является то, что каждому музыкальному звуку соответствует определенный цвет. Это представляет собой инновационный подход к музыкальному образованию, особенно для детей с ограниченными возможностями здоровья. Эта методика основывается на синестезии — явлении, при котором стимулы одного сенсорного восприятия вызывают ощущения в другом. Например, слыша звук, человек может видеть цвет. Использование системы Sound-Color в обучении музыке может значительно облегчить процесс восприятия и понимания музыкальных произведений, делая его более доступным и увлекательным.

Система Sound-Color позволяет создать визуальную ассоциацию с музыкальными нотами, что особенно полезно для детей, у которых могут быть трудности с традиционным

чтением нотной записи. Понимание музыки через цвет помогает активировать различные участки мозга и улучшает запоминание. Помимо этого, визуальные стимулы могут значительно активизировать учебный процесс, особенно у детей, имеющих сложности с восприятием информации в традиционной форме». Этот научно доказанный постулат подчеркивает важность интеграции различных сенсорных модальностей в обучении.

Каждый цвет в системе Sound-Color не только обозначает определенную ноту, но и вызывает определенный эмоциональный отклик. Например, красный цвет может ассоциироваться с энергией и страстью, в то время как голубой может вызывать чувства спокойствия и умиротворения. Эта эмоциональная составляющая музыки становится особенно важной для детей с ограниченными возможностями здоровья, так как она помогает им выразить свои чувства и переживания. Ученые считают, что музыка — это, прежде всего, язык эмоций, но когда к ним добавляются визуальные элементы, то открываются новые горизонты для самовыражения. Заметим, что использование цветовой кодировки может значительно облегчить процесс обучения игре на духовых инструментах. Дети могут легко запоминать последовательности нот, опираясь на цветовые ассоциации. Это создает более интуитивный и бережный способ освоения музыки. Обучение посредством визуализации позволяет детям не только легче усваивать материал, но и получать удовольствие от самого процесса обучения, полагают педагоги-музыканты. Такой подход может существенно повысить мотивацию детей к занятиям музыкой.

Важно отметить, что система Sound-Color не только помогает в обучении музыке, но и способствует развитию креативности у детей. Визуализация музыки через цвет может вдохновить их на создание собственных музыкальных произведений или интерпретаций. Это открывает новые возможности для самовыражения и творческого роста. Дети узнают, что музыка — это не только исполнение произведений великих мастеров, но и возможность создавать что-то свое - новое и уникальное. Эта мысль отражает суть музыкального образования: оно должно развивать не только технические навыки, но и творческое мышление. Кроме того, система Sound-Color может служить действенным средством социальной интеграции детей с ограниченными возможностями здоровья. Создание совместных музыкальных проектов, где дети могут взаимодействовать друг с другом через цветовую кодировку, способствует формированию дружеских связей и улучшению коммуникативных навыков.

Использование системы Sound-Color в обучении детей с ограниченными возможностями здоровья открывает новые горизонты для их музыкального развития. Данный подход делает обучение более доступным и увлекательным, активируя различные сенсорные каналы восприятия и эмоциональную связь с музыкой в целом. В конечном итоге это не только способствует развитию музыкальных навыков, но и помогает детям раскрыть свой творческий потенциал, улучшить самооценку и интегрироваться в общество. Музыка становится мощным инструментом личностного роста и социального взаимодействия, позволяя каждому ребенку находить свой уникальный голос в мире звуков.

В контексте рассматриваемой проблематики обратимся к такому новому понятию, как «технологичный музыкальный инструмент». Профессор Найджел Осборн проявил интерес к разработке музыкального инструмента, адаптированного для людей с ограниченными возможностями в обучении, еще в 2006 году. Его инициатива возникла из осознания необходимости создания устройства, способного не только реагировать на минимальные движения, но и интерпретировать выразительность этих движений. Это позволило бы музыке стать более экспрессивной, динамичной и индивидуализированной, что особенно важно для людей с различными формами инвалидности. В результате работы команды под руководством профессора Осборна был представлен The Skoog — инновационный цифровой музыкальный инструмент, который устанавливает

непосредственную связь с движениями конкретного пользователя. The Skoog представляет собой сенсорное устройство, которое реагирует на прикосновения и давление, позволяя пользователям создавать музыку без необходимости овладения сложными техническими навыками, характерными для традиционных музыкальных инструментов. Это делает его особенно ценным для людей, испытывающих трудности с моторикой или координацией, а также другими ограничениями в обучении.

С момента своего появления The Skoog стал важным инструментом в образовательных и медицинских учреждениях, активно используемым в терапии пациентов с расстройствами аутистического спектра. Музыкальная терапия, основанная на использовании этого инструмента, способствует развитию коммуникативных навыков и эмоционального выражения у детей, которые часто сталкиваются с трудностями во взаимодействии с окружающим миром. The Skoog позволяет пользователям исследовать звук и музыку в интуитивной форме, что создает возможность для самовыражения и творческого развития.

В последние годы наблюдается растущий интерес к The Skoog со стороны образовательных учреждений и медицинских центров, что подтверждает его значимость как инструмента для инклюзивного обучения. В 2022 году была выпущена упрощенная версия The Skoog для iPad, что расширило доступность этого инструмента и сделало его использование еще более удобным. Эта версия позволяет пользователям взаимодействовать с музыкой через планшет, предлагая новые возможности для творчества и обучения.

Кроме того, важно отметить, что The Skoog не только облегчает процесс создания музыки, но и способствует улучшению когнитивных и моторных навыков пользователей. Исследования показывают, что взаимодействие с музыкальными инструментами может положительно влиять на развитие мозга, улучшая способности к обучению и социальной интеграции. В этом контексте The Skoog становится не просто музыкальным инструментом, а мощным средством для терапии и образования. Подчеркнем, что работа профессора Н. Осборна и его команды по созданию The Skoog является ярким примером того, как инновационные технологии могут изменить подход к обучению и терапии людей с ограниченными возможностями. Этот инструмент не только открывает новые горизонты для музыкального самовыражения, но и способствует созданию более однородного и сплоченного общества, где каждый человек имеет возможность развивать свои таланты и способности независимо от физических или умственных ограничений.

Таким образом, обучение детей с ограниченными возможностями здоровья на духовых инструментах требует индивидуального подхода и адаптации методов обучения. Важно учитывать физические и сенсорные ограничения детей, что позволяет создать комфортную среду для их музыкального самовыражения. Духовые инструменты могут развивать дыхательные навыки, координацию и эмоциональное самовыражение, способствуя не только музыкальному, но и общему развитию ребенка. Инклюзивный подход в обучении способствует формированию уверенности в своих силах и социальной интеграции, что делает музыку важным ресурсом в жизни таких детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барановская Н. А. Инклюзивное музыкальное образование: теория и практика. – СПб.: РГПУ, 2018.
2. Григорьева Т. С. Специфика обучения игре на духовых инструментах детей с особыми потребностями. – Казань: Казанский университет, 2017.
3. Долгова Е. В. Музыка как средство социальной адаптации детей с ограниченными возможностями здоровья. – М.: Просвещение, 2022.

4. Зимина Н. В. Духовые инструменты в инклюзивном обучении: методические рекомендации. – М.: Музыка, 2019.
5. Кузнецова Л. А. Психолого-педагогические аспекты обучения музыке детей с ОВЗ. – Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2020.
6. Лебедева М. И. Музыкальная терапия и обучение игре на духовых инструментах: интеграция подходов. – Екатеринбург: УралГУФК, 2020.
7. Михайлова А. В. Развитие музыкальных способностей у детей с ограниченными возможностями здоровья через игру на духовых инструментах. – Ростов-на-Дону: РГПУ, 2021.
8. Смирнова Т. В. Инклюзивное образование в музыкальной школе: опыт работы с детьми с ОВЗ. – Ярославль: ЯГПУ, 2019.
9. Фролова Е. С. Обучение игре на духовых инструментах детей с особыми образовательными потребностями: практическое руководство для педагогов. – Москва: Музыка, 2023.

REFERENCES

1. Baranovskaja N. A. Inkljuzivnoe muzykal'noe obrazovanie: teorija i praktika. – SPb.: RGPU, 2018.
2. Grigor'eva T. S. Specifika obuchenija igre na duhovyh instrumentah detej s osobymi potrebnostjami. – Kazan': Kazanskij universitet, 2017.
3. Dolgova E. V. Muzyka kak sredstvo social'noj adaptacii detej s ogranichennymi vozmozhnostjami zdorov'ja. – M.: Prosveshhenie, 2022.
4. Zimina N. V. Duhovye instrumenty v inkljuzivnom obuchenii: metodicheskie rekomendacii. – M.: Muzyka, 2019.
5. Kuznecova L. A. Psihologo-pedagogicheskie aspekty obuchenija muzyke detej s OVZ. – Novosibirsk: Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo, 2020.
6. Lebedeva M. I. Muzykal'naja terapija i obuchenie igre na duhovyh instrumentah: integracija podhodov. – Ekaterinburg: UralGUFK, 2020.
7. Mihajlova A. V. Razvitie muzykal'nyh sposobnostej u detej s ogranichennymi vozmozhnostjami zdorov'ja cherez igru na duhovyh instrumentah. – Rostov-na-Donu: RGPU, 2021.
8. Smirnova T. V. Inkljuzivnoe obrazovanie v muzykal'noj shkole: opyt raboty s det'mi s OVZ. – Jaroslavl': JaGPU, 2019.
9. Frolova E. S. Obuchenie igre na duhovyh instrumentah detej s osobymi obrazovatel'nymi potrebnostjami: prakticheskoe rukovodstvo dlja pedagogov. – Moskva: Muzyka, 2023.

Бужинская Надежда Владимировна
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры информационных технологий
и физико-математического образования
Нижнетагильский социально-педагогический институт
ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: Nadezhda_V_A@mail.ru
Гребнева Дарья Михайловна
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры информационных технологий
и физико-математического образования
Нижнетагильский социально-педагогический институт
ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: grebdash@gmail.com
Кокшарова Елена Александровна
кандидат педагогических наук, доцент
доцент кафедры информационных технологий
и физико-математического образования
Нижнетагильский социально-педагогический институт
ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: koksharova_elena@list.ru

Buzhinskaya Nadezhda V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Information Technology
and Physics and Mathematics Education
Nizhny Tagil Social and Pedagogical Institute
Ural State Pedagogical University
Grebneva Darya M.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Information Technology
and Physics and Mathematics Education
Nizhny Tagil Social and Pedagogical Institute
Ural State Pedagogical University
Koksharova Elena A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Associate Professor of the Department of Information Technology
and Physics and Mathematics Education
Nizhny Tagil Social and Pedagogical Institute
Ural State Pedagogical University

ПОДГОТОВКА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ИНФОРМАТИКИ К РЕАЛИЗАЦИИ STEM - ТЕХНОЛОГИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Концепция STEM-технологии стремительно завоевывает популярность в сфере высшего образования. Этот подход к обучению основывается на новом формате организации традиционных занятий. В статье рассматривается вопрос внедрения STEM-технологии в процесс подготовки будущих учителей информатики, а также даются методические рекомендации по ее организации. Авторами на конкретном примере рассматриваются основные этапы работы в рамках данной технологии, содержание

деятельности преподавателя и студента при выполнении учебного проекта, а также приведены методические рекомендации по организации образовательного процесса с применением STEM-технологии на примере дисциплины «Современные технологии обучения информатики».

Ключевые слова: STEM-технологии, высшее образования, интегрированное обучение, технология обучения, проектная технология.

PREPARING FUTURE COMPUTER SCIENCE TEACHERS FOR THE IMPLEMENTATION OF STEM TECHNOLOGIES IN PROFESSIONAL ACTIVITIES

Abstract. The concept of STEAM technology is rapidly gaining popularity in the field of higher education. This approach to learning is based on a new format for organizing traditional classes. The article discusses the issue of introducing SIEM technology into the process of training future computer science teachers, as well as provides methodological recommendations on its organization. Using a specific example, the authors consider the main stages of work within the framework of this technology, the content of the teacher and student's activities during the implementation of an educational project, and provide methodological recommendations for organizing the educational process using STEM technology using the example of the discipline «Modern Computer Science teaching Technologies».

Keywords: STEM technologies, higher education, integrated learning, learning technology, project technology.

В настоящее время важнейшей задачей системы образования является подготовка учителей готовых заинтересовать и увлечь обучающихся, приобщить их к активному решению различных проблем в рамках изучаемого материала. При этом высокий уровень развития цифровых технологий влечет за собой изменения в структуре подготовки учителей информатики. Они должны не только сформировать у школьников необходимый объем теоретических знаний и практических умений, но и познакомить их с современными технологиями в различных предметных областях.

Сравнительно недавно в нашей стране стали говорить о необходимости развития STEM-технологии. В её основе лежит идея объединения четырех важнейших направлений – естественных наук, технологии, инженерии и математики (Science, Technology, Engineering and Math) [1, с.5]. Внимание к данной технологии постоянно возрастает, поскольку нашей стране нужны высококвалифицированные инженеры, способные быстро и качественно решать профессиональные задачи.

В основе практической реализации STEM-технологии может находиться организация и проведение интегрированных занятий, разработка и выполнение проектов, для реализации которых требуется применения знаний и умений из перечисленных ваше областей, группировка дисциплин в один блок и др. Реализация STEM-технологии предполагает наличие умений и обучающихся применения знаний из разных областей для решения поставленной задачи, а также оценку значимости полученного результата. По мнению А.И. Андреевой и др. работа с заданиями, разработанными по технологии STEM, позволяет личности мыслить более широко, масштабно [2]. Т.В. Алексеева считает, что основной целью STEM-технологии является как развитие мышления учащихся, так и приобретение ими опыта применения своих знаний в таких предметах, как естественные науки, технологии, инженерия, математика и искусство, посредством проектного обучения [3, с.8]. Отличительной особенностью данной технологии является самостоятельное решение задачи методом проб и ошибок с постоянным поиском необходимого информационного контента, анализа и синтеза его содержания [4, с.52].

В исследовании Е.В. Гнатышевой, П.И. Никитина представлены компоненты STEM-технологии [5, с.97]. Рассмотрим их более подробно. В рамках реализации первого компонента «Наука» обучаемые должны уметь осуществлять поиск научной информации для объяснения различных процессов и явлений. Второй компонент «Инженерия» предполагает работу над созданием продукта и/или описанием схем и структуры. Компонент «Математика» отвечает за способности обучаемых анализировать необходимую информацию, генерировать новые идеи. В исследовании А.В. Платова и др. данные компоненты дополняются еще одним – «Технология», который предполагает внесение изменений в структуру объекта [6, с.51].

В последнее время распространяется точка зрения, что интеллектуальная и научная деятельность неразрывно связаны с творческими способностями личности [7, с.91], [8, с.285]. В связи с этим появился новый термин STEAM, которые подразумевает добавление к рассмотренным выше компонентам такого нового компонента, как «Искусство» («Art»). STEAM-образование основано на интеграции различных дисциплинарных знаний в новое «целое», в единую учебную парадигму, основанную на идее практического применения знаний для решения реальных проблем из разных областей знаний [9, с.16].

Отметим, что одним из способов реализации данной технологии является проектная деятельность [10]. В этом случае, объединения гуманитарной составляющей с естественнонаучным и техническим направлением позволит решить несколько важных задач.

–выявить и оценить индивидуальные особенности обучаемых, за счет разнообразия форм представленных заданий;

–развить интерес к изучаемому материалу и определить направления дальнейшего его применения в практической деятельности;

–подготовить обучаемых к реализации проектной деятельности;

–развить командной работы, если предполагается, что выполнение проекта осуществляется командой в составе нескольких человек;

–развить умения самостоятельной работы;

–подготовить обучаемых к защите проекта и аргументированию своей точки зрения.

–научить обучаемых выполнять оценку полученных результатов и вносить необходимые изменения.

Перечисленные задачи сочетаются с универсальными компетенциями, которыми должен обладать выпускник по направлению 44.03.01 «Педагогическое образование» [11]. При этом, определяя процесс содержания процесса подготовки выпускников по данному направлению, следует учитывать, что при выполнении проектов, студенты должны не только довести их до конечного результата, но и определить их методическую ценность с целью применения в будущей профессиональной деятельности.

Выделяются следующие составляющие в описании задания в рамках STEM-образования [1, с.8]:

– вводная часть, в которой описываются цель и задачи выполнения задания, методические рекомендации для учителя;

– постановку задачи для обучаемых с предоставлением необходимых цифровых образовательных ресурсов;

– логика выполнения задания с описанием этапов его выполнения и возможных вариантов решения;

– критерии оценивания результатов.

С учетом специфики подготовки будущих учителей, сформулируем основные требования к проектам, которые реализуются с использованием STEM-технологии.

Таблица 1

Содержание деятельности преподавателя и студента на каждом этапе проекта

Название этапа	Преподаватель	Студент
Подготовительный	Постановка задачи с указанием объема работ по каждому из направлений: наука, технология, инженерия, математика	Определение цели работы на основе предложенного задания, постановка задач для каждого из направлений
	Описание необходимых ресурсов, программных и аппаратных средств, которые потребуются для выполнения проекта	Анализ функций и выбор средств для реализации проекта
	Указание начального и конечно сроков выполнения проектов, а также промежуточных этапов для оценки результативности работы студента	Составление плана работы с учетом указанных сроков.
Деятельностный	Описание возможных алгоритмов решения задач	Решение задачи на основе предложенных алгоритмов, а также разработка собственных алгоритмов
Оценочный	Описание предполагаемых результатов и критериев их оценивания	Оценка результатов работы, внесение необходимых исправлений
Практико-ориентированный	Внесение необходимых изменений в содержание заданий	Определение методической ценности полученных результатов и возможных направлений их применения в будущей профессиональной деятельности
		Формулирование новых заданий
Профессионально-ориентированный	Включение заданий в процесс подготовки студентов	Применение полученных знаний и умений для решения задач педагогической деятельности, приобретение необходимого опыта

Приведем фрагмент обучения дисциплине «Современные технологии обучения информатики» студентов педагогического вуза направления 44.03.01 «Педагогическое образование» на основе STEM-технологии.

На первом этапе необходимо четко сформулировать задачу и обсудить ее решение с позиций естественных наук, технологии, инженерии и математики.

Постановка задачи. Вам необходимо собрать электронную музыкальную шкатулку, которая будет воспроизводить мелодию и вращать фигуру на крышке при срабатывании датчика расстояния.

Необходимое оборудование:

Для сборки электронного устройства:

– Макетные провода папа-мама
– Контроллер Arduino UNO
– Макетные провода папа-папа
– Беспаечная макетная плата
– Сервопривод 0-180 градусов
– Ультразвуковой датчик расстояния HS-SR04
– Зуммер

Для сборки корпуса шкатулки:

– Канцелярский нож 1
– Клеевой пистолет 1
– Картон 30 на 30 см

После постановки задачи студенты совместно с преподавателем заполняют таблицу по компонентам STEM-технологии с целью работы и предполагаемым образовательным продуктом (табл. 1). Это позволяет структурировать работу студентов по созданию проекта, а также обратить внимание на методические аспекты обучения.

Таблица 1

Компоненты STEM-технологии

Направление	**Цель работы**	**Образовательный продукт**
Естественные науки	Изучить принцип действия ультразвукового датчика, зуммера и сервомотора	Краткий конспект/ рабочий лист/ интеллектуальная карта
Технология	Создать корпус музыкальной шкатулки по готовому чертежу	Корпус шкатулки
Инженерия	Собрать электронную схему для работы музыкальной шкатулки	Электронное устройство «Музыкальная шкатулка»
Математика	Нарисовать схему параллельных процессов работы музыкальной шкатулки.	Схема параллельных процессов работы музыкальной шкатулки.

Для изучения особенностей работы с электронными элементами, необходимые для создания музыкальной шкатулки, студенты актуализируют знания дисциплины «Цифровая электроника». Например, основы работы с ультразвуковым датчиком расстояния можно вспомнить по следующим вопросам:

1. Каков принцип работы ультразвукового датчика расстояния?
2. Каково строение ультразвукового датчика расстояния?
3. Как обозначается ультразвуковой датчик расстояния на схеме?
4. Как выполняется подключение ультразвукового датчика расстояния к контроллеру Arduino через макетную плату?
5. Как считываются данные с ультразвукового датчика программным кодом?

Итогом работы может быть создание конспекта, заполнение рабочего листа или разработка интеллектуальной карты.

После актуализации теоретических знаний студенты переходят к сборке электронной схемы музыкальной шкатулки и написанию программного кода. Схема подключения представлена на рисунке 1.

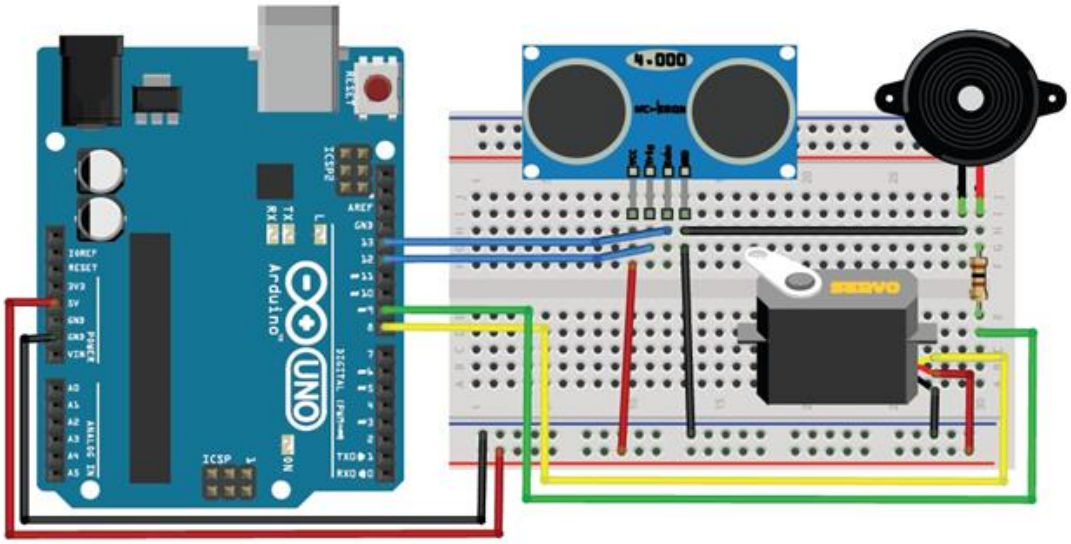


Рис. 1. Схема подключения

Программа для работы электронной музыкальной шкатулки достаточно простая: при срабатывании датчика расстояния начинает проигрываться мелодия на зуммере и вращаться сервопривод. Сложность может возникнуть из-за того, что Arduino не поддерживает многозадачность. Другими словами, при использовании стандартных методов и средств Arduino сперва, например, прозвучит мелодия зуммера и только после этого будет вращаться сервомотор. Здесь можно предложить студентам составить алгоритм работы музыкальной шкатулки в виде блок-схемы, чтобы наглядно представлять какие процессы следуют друг за другом, а какие должны выполняться параллельно (рис. 2).

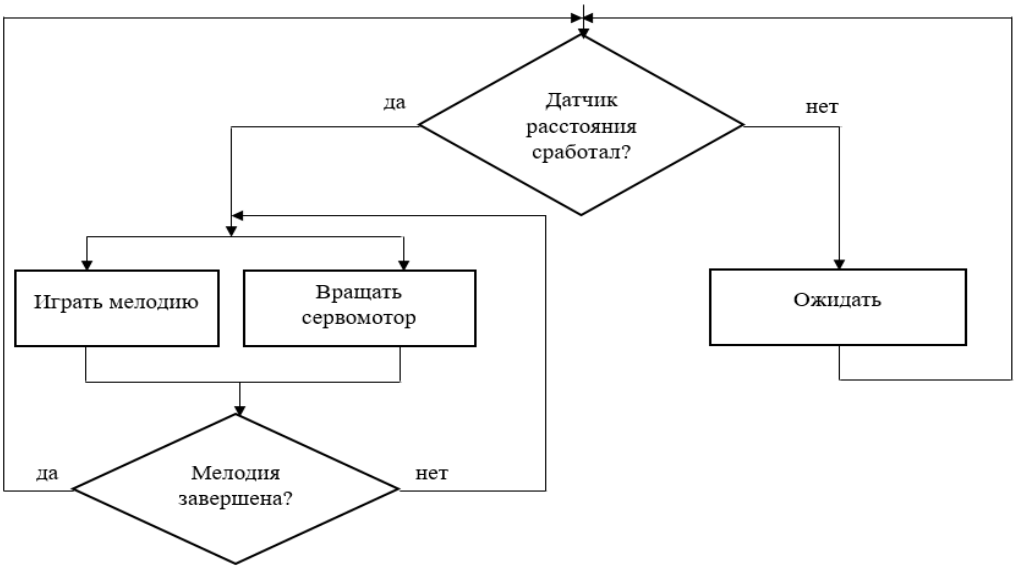


Рис. 2. Блок-схема выполнения процессов в музыкальной шкатулке

Вариант, при котором Arduino будет выполнять задачи псевдо-параллельно, предложен разработчиками Ардуино. Суть метода в том, что при каждом повторении цикла **loop()** мы проверяем, настало ли время вращать сервопривод (выполнять фоновую задачу) или нет. Это своеобразный вариант обхода оператора **delay()**.

В качестве образца реализации параллельных процессов студентам можно предоставить пример кода (листинг 1), который им требуется затем доработать под решение поставленной задачи.

Листинг 1

Псевдо-параллельное звучание мелодии зуммера и вращение сервомотора

```
void loop() {
   // Управление звуком:
   tone(soundPin, 700);
   delay(200);
   tone(soundPin, 500);
   delay(200);
   tone(soundPin, 300);
   delay(200);
   tone(soundPin, 200);
   delay(200);
   // Управление сервомотором:
   // время с момента включения Arduino, мсек:
   unsigned long currentMillis = millis();
   // Если пришло время поворачивать сервомотор,
   if (currentMillis - previousMillis >= ServoInterval) {
      previousMillis = currentMillis;  // то запоминаем текущее время
      if (ugol == 0) {  // меняем угол поворота сервомотора
           ugol = 90;
      } else {
           ugol = 0;
      }
      myServo.write(ugol);); // переключаем состояние светодиода
   }
}
```

Этап создания схемы электронного устройства музыкальной шкатулки и написания программы заканчивается тестированием. Студентам нужно тщательно проверить корректность и устойчивость работы схемы, поскольку на втором этапе схема будет помещена в корпус шкатулки и доступ к ней будет затруднен.

Создание корпуса шкатулки удобно начать с рисования развертки на картоне и склейки ее клеевым пистолетом. В корпусе размещаются и крепятся электронные элементы музыкальной шкатулки (рис. 3а), внешне оформляется корпус, на сервомотор крепится фигурка (рис. 3б). В нашем случае фигурка была выполнена 3D-ручкой на основе шаблона символа факультета.

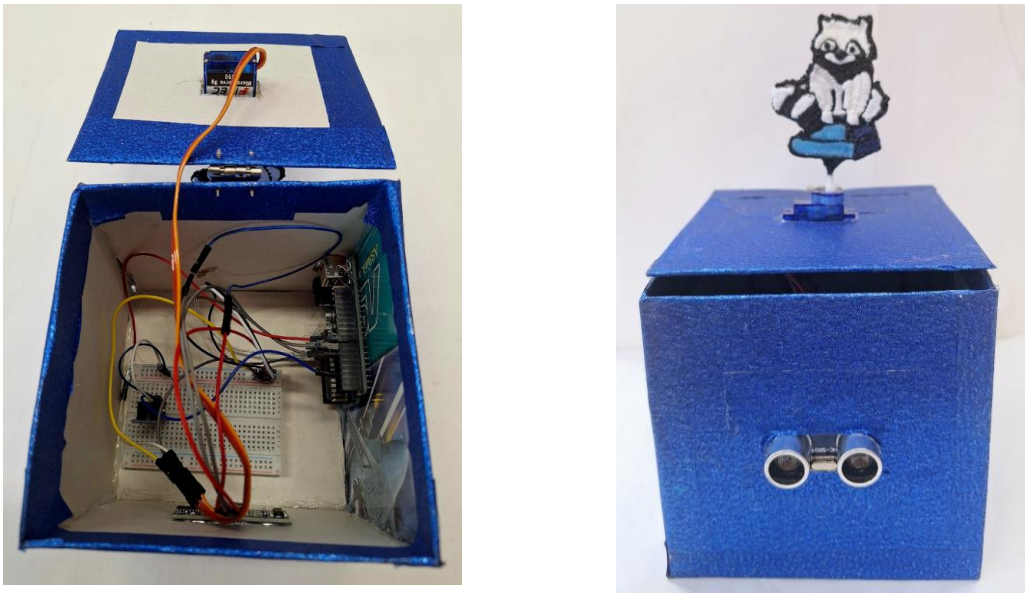


Рис. 3. Электронная музыкальная шкатулка
а) крепление электронных компонентов внутри корпуса музыкальной шкатулки б) внешний вид музыкальной шкатулки

Работа над созданием электронной музыкальной шкатулки показывает будущим учителям информатики, что даже создание небольшого проекта требует интеграции знаний с разных областей. Это позволяет им на практике понять достоинства и сложности реализации обучения на основе STEM-технологии и целесообразно применять данную технологию в профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Практические задания в области STEM-образования: Сборник в трех томах. Том 1. Задания для работы с учащимися начальной школы / Редактор и составитель А. С. Обухов, С. А. Ловягин. — М.: Библиотека журнала «Исследователь/Researcher», 2021. — 99 с.
2. Андреева И.В., Михайлик Е.В., Добрынина М.А. Stem-образование как ключевой фактор развития инженерно -технических компетенций обучающихся общеобразовательных организаций // Мир науки. Педагогика и психология, 2021 №1, Том 9 [Электронный ресурс]. URL: https://mir-nauki.com/PDF/37PSMN121.pdf (дата обращения 23.03.25).
3. Алексеева Т.В. Возможности межпредметного интегрированного подхода STEM/STEAM в формировании проектно-исследовательских навыков воспитанников. STEAM-технология в профильном образовании: Сборник материалов дистанционной конференции 15 апреля 2022 г. Калининград: КНВМУ, 2022. 100 с.
4. Кротенко Т. Ю. Трансформация традиционных институтов и сред обучения: STEM-образование и современный образовательный ландшафт / Т. Ю. Кротенко // Ярославский педагогический вестник. – 2022. – № 2(125). – С. 51-57.
5. Гнатышина Е. В. STEM-образование: теоретические основания и компонентный состав / Е. В. Гнатышина, П. И. Никитин // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2024. – № 2(180). – С. 95-111.

6. Платов А.В., Гаврилина Ю.И., Троицкая Н.Г. Проблемы развития цифровых экосистем STEM-образования // Известия ТулГУ. Педагогика. 2024. – Вып. 1. – С. 43-55.
7. Ювентин-Фавста Т. А. Организационно-педагогическое сопровождение профессионального самоопределения обучающихся через STEAMS-подход / Т. А. Ювентин-Фавста // Отечественная и зарубежная педагогика. – 2023. – Т. 1. – № 2(91). – С. 91-104.
8. Субочева М.Л., Вахтомина Е.А. Проблемы развития содержания предметной подготовки будущего учителя технологии в педагогическом вузе // Проблемы современного педагогического образования. – 2018 – № 60-1. – С. 284-287.
9. Сологуб Н. С. Steam-образование: сущность и анализ идеи в исторической ретроспективе / Н. С. Сологуб, Е. Я. Аршанский // Вестник Белорусского государственного педагогического университета. Серия 1. Педагогика. Психология. Филология. – 2020. – № 2(104). – С. 15-18.
10. Дьяконова И. В. Проектная деятельность как средство реализации STEM-образования / И. В. Дьяконова // Наука и Образование. – 2023. – Т. 6, № 3.
11. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования - бакалавриат по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование. Приказ Министерства образования и науки РФ от 22.02.2018 N 121 [Электронный ресурс]. URL: https://base.garant.ru/71897858/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/ (Дата обращения 20.02.25)

REFERENCES

1. Prakticheskie zadanija v oblasti STEM-obrazovanija: Sbornik v treh tomah. Tom 1. Zadanija dlja raboty s uchashhimisja nachal'noj shkoly / Redaktor i sostavitel' A. S. Obuhov, S. A. Lovjagin. — M.: Biblioteka zhurnala «Issledovatel'/Researcher», 2021. — 99 p.
2. Andreeva I.V., Mihajlik E.V., Dobrynina M.A. Stem-obrazovanie kak kljuchevoj faktor razvitija inzhenerno -tehnicheskih kompetencij obuchajushhihsja obshheobrazovatel'nyh organizacij // Mir nauki. Pedagogika i psihologija, 2021 №1, Tom 9 [Jelektronnyj resurs]. URL: https://mir-nauki.com/PDF/37PSMN121.pdf (data obrashhenija 23.03.25).
3. Alekseeva T.V. Vozmozhnosti mezhpredmetnogo integrirovannogo podhoda STEM/STEAM v formirovanii proektno-issledovatel'skih navykov vospitannikov. STEAM-tehnologija v profil'nom obrazovanii: Sbornik materialov distancionnoj konferencii 15 aprelja 2022 g. Kaliningrad: KNVMU, 2022. 100 p.
4. Krotenko T. Ju. Transformacija tradicionnyh institutov i sred obuchenija: STEM-obrazovanie i sovremennyj obrazovatel'nyj landshaft / T. Ju. Krotenko // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2022. – № 2(125). – Pp. 51-57.
5. Gnatyshina E. V. STEM-obrazovanie: teoreticheskie osnovanija i komponentnyj sostav / E. V. Gnatyshina, P. I. Nikitin // Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. – 2024. – № 2(180). – Pp. 95-111.
6. Platov A.V., Gavrilina Ju.I., Troickaja N.G. Problemy razvitija cifrovyh jekosistem STEM-obrazovanija // Izvestija TulGU. Pedagogika. 2024. – Vyp. 1. – Pp. 43-55.
7. Juventin-Favsta T. A. Organizacionno-pedagogicheskoe soprovozhdenie professional'nogo samoopredelenija obuchajushhihsja cherez STEAMS-podhod / T. A. Juventin-Favsta // Otechestvennaja i zarubezhnaja pedagogika. – 2023. – T. 1. – № 2(91). – Pp. 91-104.

8. Subocheva M.L., Vahtomina E.A. Problemy razvitija soderzhanija predmetnoj podgotovki budushhego uchitelja tehnologii v pedagogicheskom vuze // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. – 2018 – № 60-1. – Pp. 284-287.
9. Sologub N. S. Steam-obrazovanie: sushhnost' i analiz idei v istoricheskoj retrospektive / N. S. Sologub, E. Ja. Arshanskij // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Serija 1. Pedagogika. Psihologija. Filologija. – 2020. – № 2(104). – Pp. 15-18.
10. D'jakonova I. V. Proektnaja dejatel'nost' kak sredstvo realizacii STEM-obrazovanija / I. V. D'jakonova // Nauka i Obrazovanie. – 2023. – T. 6, № 3.
11. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart vysshego obrazovanija - bakalavriat po napravleniju podgotovki 44.03.01 Pedagogicheskoe obrazovanie. Prikaz Ministerstva obrazovanija i nauki RF ot 22.02.2018 N 121 [Jelektronnyj resurs]. URL: https://base.garant.ru/71897858/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/ (Data obrashhenija 20.02.25)

Кананчев Зураб Вахтангович
директор гимназии
АНО общеобразовательная «Гимназия Броско»
e-mail: zkananchev@mail.ru

Kananchev Zurab V.
Director of the Gymnasium
Gymnasium Brosko

ДИРЕКТОР В СИСТЕМЕ НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ: РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Аннотация. Статья посвящена оценке и анализу роли директора негосударственного учебного заведения. Рассмотрены основные аспекты деятельности директоров частной и государственной школ с позиции их уровня влияния. Исследованы ключевые зоны ответственности – это академическое лидерство, стратегическое планирование, управление персоналом и карьерное развитие, дисциплина и благосостояние учащихся, управление ресурсами и бюджетирование, взаимодействие с сообществом школы. Рассмотрены главные требования, предъявляемые к должности директора частной школы в странах ОЭСР и РФ (соответствующий уровень образования, лидерские навыки, сертификация и аттестация, профессиональный опыт). Изучены основные проблемные аспекты, с которыми сталкивается директор негосударственной образовательной организации в ходе ведения деятельности – это эффективное управление бюджетом, удовлетворение разнообразных потребностей учащихся и проблема налаживания взаимоотношений с членами и партнерами школьного сообщества. В заключении делается вывод о решающем значении директора для достижения успеха школы на рынке образовательных услуг.

Ключевые слова: негосударственная образовательная организация, директор частной школы, функции и ответственность директора частной школы, система управления негосударственным образовательным учреждением

PRINCIPAL IN A SYSTEM OF NON-STATE EDUCATIONAL ORGANIZATION: RUSSIAN AND FOREIGN EXPERIENCE

Abstract. The paper is devoted to evaluation and analysis of a principal’s role of a non-state educational institution. Main aspects of a principal’s activity in private and public schools are considered from their level of influence. The key areas of responsibility are investigated, which are academic leadership, strategic planning, personnel management and career development, students' discipline and well-being, resource management and budgeting, interaction with the school community. The main requirements for the position of a private school principal in OECD countries and Russia (appropriate level of education, leadership skills, certification and professional experience) are considered. The fundamental problem aspects faced by a principal of a non-governmental educational organization in his activity are studied – effective budget management, meeting diverse needs of students and building relationship with members and partners of a school community. The paper concludes about crucial role a principal to achieve success of a school in the educational services market.

Keywords: non-governmental educational organization, principal of a private school, functions and responsibility of a private school’s principal, management system of a non-state educational institution

Роль директора негосударственного учебного заведения многогранна и требует большого количества навыков для выполнения разнообразных обязанностей. Директор частной школы выступает не только в качестве лидера в образовании, но также является администратором, менеджером и важным связующим звеном по урегулированию взаимоотношений внутри персонала учреждения. По своей сути директор школы является краеугольным камнем образовательной экосистемы, отвечая за построение взаимодействия не только с родителями, но и с органами государственной власти, поставщиками и подрядчиками, а также иными косвенными участниками образовательного процесса [8].

Помимо данных основополагающих обязанностей, директор частной школы играет ключевую роль в формировании стратегического направления школы. Он работает в тесном контакте с заведующими, заместителями и администраторами с целью разработки долгосрочных планов, согласованных с видением и целями школы. Подобная деятельность включает в себя анализ результатов успеваемости учащихся, выявление областей для их улучшения и реализацию целевых мероприятий по повышению академических достижений.

Кроме того, эффективные директора негосударственных образовательных учреждений отвечают за формирование позитивной школьной (корпоративной) культуры, которая поддерживает как обучение учеников, так и развитие персонала. Они уделяют первоочередное внимание возможностям профессионального развития для учителей, создавая среду, в которой педагоги могут сотрудничать, внедрять новшества и развиваться. Поддерживая преподавателей и сотрудников, директора школ помогают создавать продуктивную среду обучения, приносящую пользу всему школьному сообществу [1].

Директор частной школы также оказывает значительное влияние на дисциплину и общий уровень состояния учащихся. Он устанавливает и реализовывает политику, способствующую формированию уважительной школьной среды, посредством решения проблем поведенческого характера на основе принципов справедливости и последовательности.

Еще одной значимой зоной ответственности директора негосударственного учебного заведения является управление бюджетом и финансовыми ресурсами школы: сюда относится финансовое планирование, обеспечение средствами на поддержку академических программ и внеклассных мероприятий. Эффективность в этой области позволяет поддерживать инфраструктуру школы и предоставлять необходимые средства для достижения высокого уровня успеваемости и удовлетворенности учащихся.

В целом, деятельность директора негосударственного учебного заведения подразумевает необходимость баланса лидерства, управления и участия в обществе: директор не только контролирует повседневную работу школы (операционные задачи), но и руководит стратегическими инициативами, способствующими повышению эффективности и репутации школы на рынке образовательных услуг (стратегические задачи). Посредством поддерживания позитивных отношений с членами общины и партнерами, директора школ могут создавать сеть поддержки, которая обогащает образовательный опыт для учащихся и сотрудников (примечательно, что данная функция в значительной степени развита в западноевропейских и американских частных учебных заведениях) [6].

Согласно результатам исследования, проведенного в школах стран ЕС [9], уровень влияния и полномочий директора негосударственного образовательного учреждения более высокий, по сравнению с коллегами государственных школ (Таб. 1):

Таблица 1 – Уровень влияния директора частной и государственной школы на различные аспекты деятельности

	Аспекты деятельности	Уровень влияния	
		Директор частной школы	Директор государственной школы
1	Определение стандартов успеваемости учащихся	|||	
2	Разработка и одобрение учебной программы	|||	||
3	Определение содержания программ повышения квалификации учителей на рабочем месте	|||	
4	Оценивание результатов деятельности учителей				
5	Найм профессорско-преподавательского состава (в штат)	||	||
6	Определение дисциплинарной политики (система поощрений и взысканий) для персонала	||	||
7	Принятие решений по освоению бюджета школы	|||	||
||| - высокий уровень влияния || - средний уровень влияния | - низкий уровень влияния		

Источник: составлено автором на основе [9].

Отдельным образом необходимо отметить преимущество частных школ, по сравнению с государственным школьным образованием, по показателям успеваемости обучающихся, т.к. руководство частных заведений обладает возможностью в большей степени проявлять автономию в влиянии на ряд академических и управленческих инициатив (непосредственно связанных с показателями обучения учеников).

По четырем аспектам деятельности – установление стандартов успеваемости учащихся, разработка и одобрение учебной программы в школе, определение содержания программ повышения квалификации преподавателей на рабочем месте и освоение бюджета школы – именно директора негосударственных образовательных учреждений обладают высокой степенью влияния при решении вопросов. Аспект оценивания результатов деятельности учителей в школах ЕС чаще всего представляет собой регламентированный порядок действий, в том числе с привлечением соответствующих государственных органов в области образования [10].

Ключевые зоны ответственности директора негосударственной образовательной организации представляют собой следующее (Рис. 1):

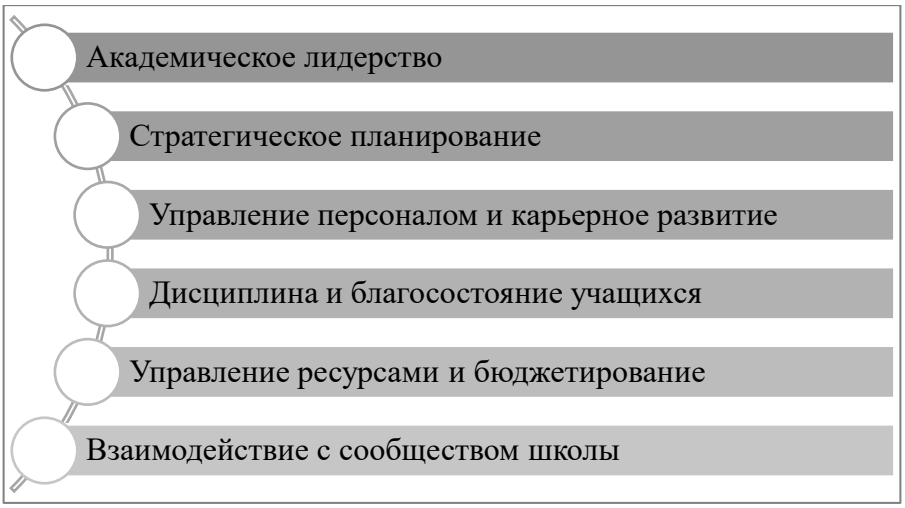


Рисунок 1. Ключевые зоны ответственности директора негосударственной образовательной организации.
Источник: составлено автором на основе [7]

Обеспечение академического руководства является главной обязанностью директора негосударственного учебного заведения. Данная область включает в себя постановку образовательных целей, разработку учебных программ с учетом мнений преподавателей и обеспечение эффективности и актуальности методик обучения. Директор призван способствовать созданию специальной среды внутри школы для поощрения академических достижений и успеваемости обучающихся. Приверженность директора к высоким академическим стандартам устанавливает вектор развития для всей школы. Уделяя первоочередное внимание качеству преподавания и обучения, директора частных школ могут стимулировать повышение успеваемости и образовательного уровня учащихся [4].

Стратегическое планирование – следующий важный аспект роли директора негосударственной школы, служащий как план будущего развития учреждения. Эффективное стратегическое планирование позволяет устанавливать четкие цели, оптимально распределять ресурсы и обеспечивать пути достижения успеха учреждения на рынке образовательных услуг. Эта зона ответственности подразумевает следующие этапы:

- разработка четного видения и стратегических задач: данный фундаментальный шаг обеспечивают вектор и долгосрочную цель, направляющие все последующие решения и действия. Далее, проведение тщательной оценки потребностей помогает выявить области для усовершенствования, гарантируя, что стратегический план будет направлен на решение наиболее насущных проблем.

- установление тактических и оперативных целей является еще одним важным компонентом. Эти цели обеспечивают четкую основу для определения задач и измерения прогресса школы. Выделение ресурсов, таких как бюджет и персонал, для поддержки этих целей имеет жизненно важное значение для их успешного осуществления.

- система мониторинга и оценка результатов необходимы для учета потребностей внешней среды и ожиданий родителей (как ключевых потребителей, принимающих решение по выбору образовательных услуг для своих детей). Данная система предполагает проведение проверок на регулярной основе и корректировку плана по мере необходимости, позволяющие проявлять гибкость и способность реагировать на меняющиеся обстоятельства.

Участвуя в стратегическом планировании, директор негосударственного образовательного учреждения может создавать дорожную карту для достижения успеха, выстраивать школу в соответствии с региональными и государственными целями, а также принимать решения на основе данных, которые стимулируют достижение успеваемости учащихся.

Управление персоналом и карьерное развитие предполагает активное участие директора в найме, профессиональной подготовке и оценке учителей и других категорий персонала. Директор обеспечивает высокий уровень оснащения преподавательского состава профессиональными программами по повышению квалификации (как внутри, так и вне школы), чтобы тот обладал возможностью предоставлять качественное образование для учащихся. Эффективное управление персоналом предполагает также урегулирование конфликтов и поддержание морального духа персонала.

Обеспечение благополучия и дисциплины учащихся является еще одной из важнейших обязанностей директора частной школы. Он проводит политику по созданию безопасной и уважительной школьной среды. В ведении директора находится аспект

решения поведенческих проблем, применения мер дисциплинарного характера (где это необходимо), а также поддержания психологического здоровья и благополучия учащихся. Стиль руководства и ценности директора существенно влияют на культуру школы. Поощряя уважение и сотрудничество, директора частных школ могут создать позитивную и гостеприимную среду для студентов и сотрудников.

Эффективное бюджетирование и управление ресурсами имеют важное значение для нормальной работы частной школы. Директор школы контролирует выделение финансовых ресурсов, обеспечивая удовлетворение потребностей школы при соблюдении бюджетных ограничений. Данный аспект включает в себя управление фондами для инфраструктуры, учебных материалов и внеклассных мероприятий.

Наконец, взаимодействие с родителями и сообществом школы является неотъемлемой частью роли директора негосударственного образовательного учреждения. Установление прочных отношений с заинтересованными сторонами способствует укреплению поддержки и участия общин в школьных мероприятиях. Директора часто выступают в качестве лица школы, представляя ее интересы на собраниях и мероприятиях. Эффективное вовлечение в жизнь общества способствует установлению партнерских отношений, которые приносят пользу школе. Сотрудничая с местными организациями, бизнесом и родителями, директора школ могут улучшить образовательные возможности и ресурсы для обучающихся. Необходимо отметить, что данной зоне ответственности уделяется особое внимание в частных школах Западной Европы и США.

Эффективный директор негосударственной образовательной организации обладает уникальным сочетанием качеств и навыков, которые позволяют ему успешно руководить и управлять школой. Сильные лидерские и коммуникативные навыки имеют первостепенное значение, позволяя директорам вдохновлять и направлять своих сотрудников и студентов. Четкое видение и чувство цели помогают директорам устанавливать направление для школы и обеспечивать, чтобы каждый работал над достижением общих целей.

В странах ОЭСР к должности директора негосударственной образовательной организации применяются следующие требования (Рис. 2):

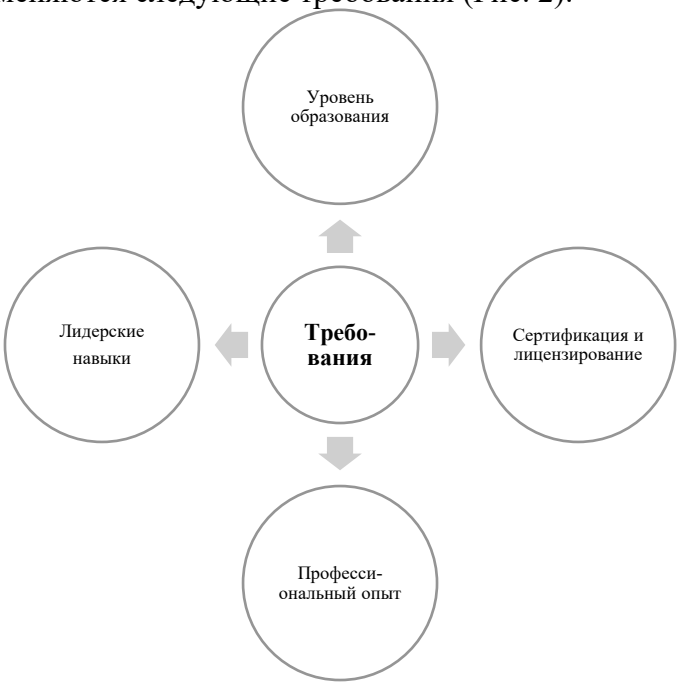


Рисунок 2. Требования к должности директора частной школы в странах ОЭСР, 2024. Источник: [5]

1) Уровень образования:

Чтобы получить должность директора негосударственной образовательной организации, необходимо иметь как минимум степень магистра в области управления образованием (либо в смежной сфере). Такое образование обеспечивает теоретическими знаниями и практическими навыками, необходимыми для эффективного управления школой.

В российских частных школах должность директора частной школы должна соответствовать профстандарту руководителя образовательной организации [3]. В целом, у кандидата в обязательном порядке должен быть диплом о высшем образовании, ученая степень будет дополнительным преимуществом.

2) Сертификация и лицензирование:

Помимо степени магистра, кандидаты на должность директора должны получить сертификат или лицензионное свидетельство (они отличаются в зависимости от отдельных стран). Данный процесс включает в себя сдачу экзамена и демонстрацию компетентности в сфере руководства образовательной организацией.

В российских частных школах необходимо прохождение аттестации [2]. Первичная аттестация осуществляется непосредственно перед подписанием трудового договора, далее в первый год работы (для оценки на соответствие занимаемой должности), а также каждые 5 лет.

3) Профессиональный опыт:

Опыт в области образования имеет решающее значение для будущих директоров. Многие начинают свою карьеру в качестве преподавателей, получая из первых рук знания о динамике занятий и реализации учебной программы. После этого они могут перейти на должности помощника директора или руководителя департамента, где они смогут оттачивать свои административные и руководящие навыки.

В российских частных школах также большое внимание уделяется профессиональному опыту и квалификации будущего директора. Большим преимуществом является также и ведение научной деятельности в области педагогики и образования.

4) Лидерские навыки:

Сильные навыки руководителя необходимы для должности директора. Они включает в себя способность эффективной коммуникации, принятия обоснованных решений, а также умения вдохновлять и мотивировать сотрудников и обучающихся. Программы и семинары по развитию лидерских качеств могут еще больше улучшить эти навыки. Построение и поддержание позитивных отношений с учителями, учениками и родителями – еще один важный аспект в рамках лидерских навыков. Сильные организационные навыки и умение управлять временем необходимы для выполнения множества задач и обязанностей, связанных с этой ролью. Способность принимать решения на основе данных имеет решающее значение для достижения успеваемости учащихся. Руководители должны анализировать данные о работе, определять области для улучшения и осуществлять целевые мероприятия. Приверженность к справедливости и многообразию обеспечивает всем учащимся доступ к качественному образованию и возможности для достижения успеха.

В российских школах особое внимание уделяют навыкам антикризисного управления, стрессоустойчивости и организаторским способностям с целью разрешения любых вопросов и трудностей, возникающих в рамках деятельности школы.

Отдельным образом необходимо отметить особенности рабочей среды и текущих задач в рамках обязанностей директора негосударственной образовательной организации. Директор обычно работает в офисном помещении в школьном здании, но его присутствие выходит далеко за пределы их офиса. Он проводит много времени в классах, встречается с

учителями и учениками и посещает различные школьные мероприятия. Рабочая среда часто характеризуется высоким уровнем волатильности и внешних требований, вследствие чего нередко приходится решать несколько важных задач одновременно.

В странах ОЭСР стандартная рабочая неделя для директоров частных школ обычно длится с понедельника по пятницу, но работа часто требует вечерних и выходных часов. Директор участвует в школьных мероприятиях, родительских собраниях и других мероприятиях, которые требуют их присутствия вне обычного школьного расписания. Кроме того, он может находиться на дежурстве для реагирования на чрезвычайные ситуации или кризисы, которые возникают в нешкольные часы.

Управление конкурирующими запросами и приоритетами является общей проблемой для директоров негосударственных школ. В целом, для данной должности характерен высокий уровень стресса и давления, поэтому крайне важным становится поддержание баланса между работой и личной жизнью. Организация и эффективное управление временем выступают ключевыми навыками для выполнения разнообразных обязанностей в этой должности. Эффективное общение с учителями, учениками и родителями также жизненно важно для развития сплоченного школьного сообщества. Несмотря на данные проблемы, многие директора частных школ находят свою работу очень полезной. Возможность оказать положительное влияние на жизнь учащихся и более широкие круги школьного сообщества является важным мотиватором, побуждающим директоров преуспеть в своей роли.

Тем не менее, должность директора негосударственной образовательной организации не лишена проблемных аспектов и вызовов. Так, поиск баланса между административными обязанностями, академическим руководством и участием в жизни школьного сообщества сам по себе имеет определенные сложности.

Одна из важных проблем заключается в эффективном управлении бюджетом школы. При ограниченных финансовых ресурсах директор должен расставить приоритеты в расходах, чтобы обеспечить адекватное финансирование основных академических программ, внеклассных мероприятий и школьной инфраструктуры. Решение подобной проблемы часто требует творческого подхода и стратегического планирования, с тем чтобы максимально увеличить отдачу от имеющихся средств.

Еще одной проблемой является удовлетворение разнообразных потребностей учащихся. Директоры должны работать над созданием среды, которая бы соответствовала ожиданиям и потребностям учеников (с различными способностями к обучению). Кроме того, директор должен знать актуальные образовательные стандарты и нормативы в сфере образования. Данный аспект требует непрерывного профессионального развития и постоянного информирования о последних тенденциях в области образования. Таким образом, именно директор школы способствует эффективной адаптации школы к новым требованиям посредством интегрирования инновационных методов преподавания, тем самым улучшая уровень успеваемости учеников.

Руководитель негосударственной образовательной организации также часто сталкивается с проблемой налаживания и поддержания позитивных отношений с членами школьного сообщества и партнерами. Взаимодействие с родителями, местными организациями и другими заинтересованными сторонами имеет решающее значение для развития школьного сообщества. Директора должны быть активными в своих коммуникационных и совместных усилиях, чтобы школа оставалась ценной и неотъемлемой частью общества.

Таким образом, роль директора негосударственной образовательной организации имеет решающее значение для успеха учебного заведения. Директор формирует академическую и культурную среду, способствуя благополучной атмосфере для студентов

и персонала. Оставаясь в курсе достижений и тенденций в области образования, он внедряет новаторские методы и наставляет новых учителей, способствуя непрерывному профессиональному развитию. Директор школы отстаивает интересы своей организации, сотрудничая с окружными чиновниками и представителями сообщества с целью получения ресурсов. Эффективный директор справляется с задачами, управляет изменениями и обеспечивает высокий уровень образования, оказывая положительное влияние на развитие своей частной школы и сообщества в долгосрочной перспективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конаржевский, Ю. А. Наиболее существенные признаки целостной системы / Ю. А. Конаржевский // Наука. Управление. Образование. РФ. – 2021. – № 3(3). – С. 15-24.
2. Приказ Министерства просвещения РФ от 14 декабря 2018 г. № 308 «Об утверждении порядка и сроков проведения аттестации кандидатов на должность руководителя и руководителя образовательной организации, подведомственной Министерству просвещения Российской Федерации» / Гарант [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72140630/ (дата обращения 23.04.2025).
3. Профстандарт 01.011 «Руководитель образовательной организации (управление дошкольной образовательной организацией и общеобразовательной организацией)» / Классинформ.ру. Справочник кодов общероссийских классификаторов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://classinform.ru/profstandarty/01.011-rukovoditel-obrazovatelnoi-organizatcii-upravlenie-doshkolnoi-obrazovatelnoi-organizatciei-i-obshcheobrazovatelnoi-organizatciei.html?ysclid=m9twlbxezz162257463 (дата обращения 23.04.2025).
4. Шамова, Т. И. Экспериментальные школы: перспективное направление развития профессиональной компетентности руководителей и педагогов школ / Т. И. Шамова, С. Г. Воровщиков // Повышение профессиональной компетентности работников образования: актуальные проблемы и перспективы решения : Сборник статей Вторых педагогических чтений научной школы управления образованием (25 января 2010 г.), Москва, 25 января 2010 года. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2010. – С. 24-31.
5. Education at a Glance 2024. OECD Indicators / OECD [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.oecd.org/en/publications/education-at-a-glance-2024_c00cad36-en.html (дата обращения 23.04.2025).
6. How do public and private schools differ in OECD countries? Education indicators in focus, № 84. January 2024. OECD policy brief / OECD [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.oecd.org/en/publications/how-do-public-and-private-schools-differ-in-oecd-countries_90348307-en.html (дата обращения 23.04.2025).
7. How to become a school principal / Wilson College [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://online.wilson.edu/resources/how-to-become-a-school-principal/ (дата обращения 23.04.2025).
8. James, S. The role of a principal of a school / Education walkthrough [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://educationwalkthrough.com/principal-of-a-school/ (дата обращения 23.04.2025).
9. Shakeel, M. D. Who is more free? A Comparison of the decision-making of private and public school principals. June 21, 2016. EDRE Working Paper №2016-09 / M.D. Shakeel, C.A. DeAngelis // Researchgate [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/304496174_Who_is_More_Free_A_Compariso

n_of_the_Decision-Making_of_Private_and_Public_School_Principals (дата обращения 23.04.2025).
10. Teacher appraisal. Education GPS / OECD [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gpseducation.oecd.org/revieweducationpolicies/#!node=41742&filter=Secondary (дата обращения 23.04.2025).

REFERENCES

1. Konarzhevsky, Y.A. The most important signs of a holistic system / Y. A. Konarzhevsky // Science. Management. Education. Russia. – 2021. – № 3(3). – Pp. 15-24.
2. Order of the Ministry of Education of the Russian Federation dated 14 December 2018 №308 «On approval of procedures and deadlines for the certification of candidates for the position of principal and head of an educational organization, subordinate to the Ministry of Education of the Russian Federation» / Garant [Electronic source]. – Mode of Access: https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72140630/ (Date of Access 23.04.2025).
3. Professional standard 01.011 «Head of the educational organization (management of pre-school education organization and general education organization)» / Classinform.ru. Directory of codes of the all-Russian classifiers [Electronic source]. – Mode of Access: https://classinform.ru/profstandarty/01.011-rukovoditel-obrazovatelnoi-organizatcii-upravlenie-doshkolnoi-obrazovatelnoi-organizatciei-i-obshcheobrazovatelnoi-organizatciei.html?ysclid=m9twlbxezz162257463 (Date of Access 23.04.2025).
4. Shamova, T.I. Pilot schools: a promising direction for the development of professional competence of school managers and teachers / T.I. Shamova, S.G. Vorovshikov // Improving the professional competence of education workers: current problems and prospects for solutions : Collection of articles of the Second Pedagogical Readings of the School of Education Management (25 January 2010), Moscow, 25 January 2010. – Moscow: Moscow Pedagogical State University, 2010. – Pp. 24-31.
5. Education at a Glance 2024. OECD Indicators / OECD [Electronic source]. – Mode of Access: https://www.oecd.org/en/publications/education-at-a-glance-2024_c00cad36-en.html (Date of Access 23.04.2025).
6. How do public and private schools differ in OECD countries? Education indicators in focus, № 84. January 2024. OECD policy brief / OECD [Electronic source]. – Mode of Acccess: https://www.oecd.org/en/publications/how-do-public-and-private-schools-differ-in-oecd-countries_90348307-en.html (Date of Access 23.04.2025).
7. How to become a school principal / Wilson College [Electronic source]. – Mode of Access: https://online.wilson.edu/resources/how-to-become-a-school-principal/ (Date of Access 23.04.2025)
8. James, S. The role of a principal of a school / Education walkthrough [Electronic source]. – Mode of Access: https://educationwalkthrough.com/principal-of-a-school/ (Date of Access 23.04.2025).
9. Shakeel, M. D. Who is more free? A Comparison of the decision-making of private and public school principals. June 21, 2016. EDRE Working Paper №2016-09 / M.D. Shakeel, C.A. DeAngelis // Researchgate [Electronic source]. – Mode of Access: https://www.researchgate.net/publication/304496174_Who_is_More_Free_A_Comparison_of_the_Decision-Making_of_Private_and_Public_School_Principals (Date of Access 23.04.2025).
10. Teacher appraisal. Education GPS / OECD [Electronic source]. – Mode of Access: https://gpseducation.oecd.org/revieweducationpolicies/#!node=41742&filter=Secondary (Date of Access 23.04.2025).

Нуруллин Кадим Назырович
директор
ГБУК Республики Татарстан «Татарская государственная филармония
им. Габдуллы Тукая»

Nurullin Kadim N.
Director
Tatar State Philharmonic them. Gabdulla Tukay

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД НА ВОСПИТАНИЕ У МОЛОДЁЖИ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К ТРАДИЦИОННЫМ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫМ ОБРАЗЦАМ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО БЮДЖЕТНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН «ТАТАРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ ИМЕНИ ГАБДУЛЛЫ ТУКАЯ»)

Аннотация. В статье рассматривается современный педагогический взгляд на воспитание у молодёжи ценностного отношения к традиционным духовно-нравственным образцам культуры (на примере Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Татарстан «Татарская государственная филармония имени Габдуллы Тукая). Воспитание у молодёжи ценностного отношения к традиционным духовно-нравственным образцам культуры базируется на интеграции использования инновационных форм и методов в системе проектирования и моделирования социально-культурной сферы. На основе теоретического и культурологического анализа ситуации, которая сегодня складывается в социально-культурном пространстве, как фактора ее успешной социализации молодого поколения.

Ключевые слова: современный педагогический взгляд, воспитание, молодёжь, ценностное отношение, традиционные духовно-нравственные образцы культуры, Татарская государственная филармония имени Габдуллы Тукая.

A MODERN PEDAGOGICAL VIEW OF EDUCATION OF A VALUE-BASED ATTITUDE TO TRADITIONAL SPIRITUAL AND MORAL CULTURAL MODELS IN YOUNG PEOPLE (ON THE EXAMPLE OF THE STATE BUDGETARY CULTURAL INSTITUTION OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN "TATAR STATE PHILHARMONIC SOCIETY NAMED AFTER GABDULLA TUKAI")

Abstract. The article examines a modern pedagogical view of educating young people on a value-based attitude to traditional spiritual and moral cultural models (on the example of the State Budgetary Cultural Institution of the Republic of Tatarstan "Tatar State Philharmonic Society named after Gabdulla Tukai). Education of youth in a value-based attitude to traditional spiritual and moral models of culture is based on the integration of the use of innovative forms and methods in the system of designing and modeling the socio-cultural sphere. Based on theoretical and cultural analysis of the situation that is currently developing in the socio-cultural space, as a factor in its successful socialization of the younger generation.

Keywords: modern pedagogical view, education, youth, value-based attitude, traditional spiritual and moral models of culture, Tatar State Philharmonic named after Gabdulla Tukay.

Современная парадигма в образовательно-воспитательном поле России продиктована изменениями в смыслообразующих основах, которые ориентированы на сохранение традиционных культурно-нравственных ценностей россиян.

«В России будут созданы условия для сохранения, изучения и популяризации традиционной культуры: обычаев и обрядов, традиций и праздников, народных сказок и былин, песен и танцев, а также народных промыслов. Это предусмотрено Концепцией сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния до 2030 года, утверждённой распоряжением Правительства. Отвечать за её реализацию будет Министерство культуры России.

Документ предусматривает организацию системной работы по выявлению, сохранению и изучению нематериального этнокультурного достояния, в том числе методическую поддержку учреждений культуры, науки и образования, популяризацию социально важной деятельности хранителей и носителей нематериального культурного достояния, отбор и включение в федеральный и региональные реестры уникальных образцов традиционной культуры.

Реализация концепции будет способствовать передаче новым поколениям духовного опыта, обеспечивающего единство многонационального народа России, сохранению самобытности, традиционных духовно-нравственных ценностей, патриотическому и духовно-нравственному воспитанию»[1].

В современной мультипарадигмальной ситуации, которая сложилась в культурно-досуговой сфере, возникает достаточное количество противоречий, которые подталкивают к тому, чтобы привести к смысловым основам то? что сейчас происходит в системе культурно-развлекательной деятельности.

Сегодня все педагогическое сообщество, на всех уровнях, задается вопросом, что необходимо сделать, чтобы возродить ту былую славу российской системы культурно-досуговой деятельности, которая в прошлом веке демонстрировала не только высокой духовно-нравственный уровень культуры, транслируемой на весь мир, но и прививала основы традиций, культуры, нравственности молодому поколению россиян.

Воспитание у молодёжи ценностного отношения к традиционным духовно-нравственным образцам культуры базируется на интеграции использования инновационных форм и методов в системе проектирования и моделирования социально-культурной сферы. На основе теоретического и культурологического анализа ситуации, которая сегодня складывается в социально-культурном пространстве, как фактора ее успешной социализации молодого поколения.

Основные уровни воспитание в молодёжи ценностного отношения к традиционным духовно-нравственным образцам культуры реализуются в условиях механизмов осуществления государственной молодежной политики на федеральном, региональном и местном уровнях, что отражено в основных направлениях деятельности Правительства Российской Федерации. Основная цель, механизмы и инструменты воспитания молодежи раскрываются на основе приказов, распоряжений, перспективных и текущих планов, комплексно-целевых программ деятельности государственных и общественных организаций, обеспечивающих систему планомерного воспитания молодого человека, но в нашем случае главным базисом данного процесса выступает стратегическая идея воспитания, которая в Республике Татарстан базируется на идеях гуманистической центричности, в которой ведущая роль принадлежит идеям просветительской деятельности, несущей особую системную основу в процессе воспитания в молодёжи ценностного отношения к традиционным духовно-нравственным образцам культуры.

1 Распоряжение от 2 февраля 2024 года №206-р «О сохранении традиционных культурных ценностей».

Проблемами изучения молодежной и студенческой досуговой деятельности занимались исследователи: Л.А. Акимова, А.А. Жаркова,А.Д. Жарков, Л.С. Жаркова, Е.Д. Бочкарева, Т.Г. Киселева, А.С. Ковальчук, А.Е.Захарченко, Ю.Д. Красильников, Ю.А. Стрельцов, В.Я. Суртаев, А.В. Фатов, Д.В. Шамсутдинова и др.

Существует ряд концептуальных основ, которые явились нашими смысловыми ориентирами в раскрытии той проблемы, которая нас интересует, в частности, научные взгляды профессора АД. Жаркова в его работе «Парадигмальный подход к развитию личности в условиях социально-культурной деятельности»; научные воззрения В.Ш. Масленниковой в ее концепции «Синергетические основания в процессе самореализации личности», научные теории Ю.А. Егорова в его монографии «Парадигмальный подход к оптимизации целеполагания в обучении студентов гуманитарным предметам в вузе» и др.

По словам профессора О.А. Калимуллиной, «Синергетический подход применим к проблематике педагогических систем, в основе которых лежит творческий процесс. Одна из главных задач педагогики – обучение, воспитание, развитие и саморазвитие молодого человека как человека культуры. При этом часто воспитание переходит в самовоспитание, обучение в самообучение и образование в самообразование. Переход молодого человека «организуемого» в «самоорганизующуюся» личность носит нелинейный характер. Процесс становления молодого человека, превращение его в личность подобен рождению порядка из беспорядка. Что касается социокультурной досуговой системы, то взаимоотношения в ней носят нелинейный, но творческий характер».

Социально-культурная деятельность сегодня является интегративной многофункциональной сферой деятельности*, самоценность* которой связана с ценностной иерархией в творческой, художественной, досуговой, культурной и социальной сферах. Она обязывает личность не только создавать культурные ценности, но и реализовать свои права на образование, творчество, общественную активность и инициативность, осуществлять целый спектр целевых ориентаций, способствующих раскрытию личностных качеств и способностей.

В этой связи опыт, которым может поделиться Республика Татарстан, уникален, так как в нашей республике мультиконфессиональность и бережное отношение к традиционной культуре многих народов - часть политической стратегии.

Татарская государственная филармония имени Габдуллы Тукая как модус культуроцентрического становления современной молодёжи: вовлечение в концертно-просветительскую и музыкально-фестивальную деятельность

В контексте современной социокультурной динамики, характеризующейся девальвацией традиционных ценностей и усилением гедонистических установок, особую актуальность приобретает вопрос о формировании культуроцентрической личности молодого человека. В этом процессе филармоническая деятельность выступает в качестве значимого фактора, обладающего потенциалом для приобщения молодёжи к миру высокого искусства, развития эстетического вкуса и формирования устойчивой системы ценностных ориентаций.

Татарская филармония, как институциональная форма организации музыкальной культуры, представляет собой уникальную площадку для концертно-просветительской деятельности, направленной на популяризацию классической и современной академической музыки, а также народной музыки различных культур. Концертно-просветительские программы филармонии, построенные на принципах доступности и интерактивности, позволяют преодолеть отчуждение молодёжи от мира высокого

искусства и стимулировать интерес к музыкальной культуре как к значимому элементу общечеловеческой цивилизации.

Вовлечение молодёжи в музыкально-фестивальную деятельность, организуемую филармонией, способствует расширению их культурного кругозора, формированию толерантного отношения к другим культурам и развитию навыков межкультурной коммуникации. Участие в фестивалях позволяет молодым людям познакомиться с различными музыкальными традициями, обменяться опытом с представителями других культур и почувствовать себя частью мирового культурного сообщества.

Филармоническая деятельность оказывает существенное влияние на формирование эстетического вкуса и развитие эмоционального интеллекта молодёжи. Прослушивание высокохудожественной музыки способствует развитию чувственного восприятия, формированию способности к эмоциональной эмпатии и углублению понимания человеческих переживаний.

Реализация культуроцентрического потенциала филармонии предполагает разработку и внедрение инновационных педагогических технологий, направленных на активизацию познавательной деятельности молодёжи, стимулирование их творческой активности и формирование устойчивой мотивации к посещению филармонических концертов и участию в музыкально-фестивальной деятельности.

Таким образом, филармония, осуществляя концертно-просветительскую и музыкально-фестивальную деятельность, выступает в качестве важного института социализации и инкультурации современной молодёжи, способствуя формированию культуроцентрической личности, обладающей развитым эстетическим вкусом, высоким уровнем эмоционального интеллекта и готовностью к активному участию в культурной жизни общества, а также в процессе воспитательной деятельности фактически решает одно из важных современных стратегических задач, помогает современной личности молодого человека через процесс инкультурации формировать творческую направленность на позитивный взгляд о важности ценностного отношения к традиционным духовно-нравственным образцам культуры.

Проблемам развития отдельных видов творческой деятельности детей и молодежи посвящены исследования В.Е. Алексеева, П.Н. Андрианова, Н.С. Боголюбова, Н.А. Ветлугиной, И.А. Зимней, Ю.Ф. Катхановой, С.А. Новоселова, П.И. Пидкасистого, В.Н. Пушкина, В.Г. Разумовского, Г.С. Ригиной, Ю.С. Столярова, Н.М. Сокольниковой, Б.М. Теплова, Е.А. Флериной, А.Б. Щедро, Б.П. Юсова и других ученых.

Проблеме развития творческой направленности личности посвящены многие научные исследования: В.В. Абрауховой (Развитие творческой направленности личности воспитанников учреждений дополнительного образования) [2], В.В. Ерина (Творческая направленность личности руководителя как условие инновационного подхода к организации образовательного процесса в профессиональном колледже)[3], С.В. Евтушенко (Педагогическая система воспитания творческой направленности личности школьников в условиях коллективной деятельности) [4], Жаркова А.Д. (Теоретико-методологические основы социально-культурной деятельности) [5], Л.П. Мингазовой (Развитие творческой

[2] Абраухова В. В. Развитие творческой направленности личности воспитанников учреждений дополнительного образования: автореф. дис. д-ра пед. наук / В. В. Абраухова. – Пятигорск, 2012 – 41 с.

[3]Ерин В. В. Творческая направленность личности руководителя как условие инновационного подхода к организации образовательного процесса в профессиональном колледже: дис. … канд. пед. наук / В. В. Ерин. – Ставрополь, 2004. – 175 с.

[4] Евтушенко С. В. Педагогическая система воспитания творческой направленности личности школьников в условиях коллективной деятельности: дис. … канд. пед. наук / С. В. Евтушенко. – М., 2001. – 301 с.

[5] Жарков А.Д. Теоретико-методологические основы социально-культурной деятельности . Монография.- М., 2013.-453с.

направленности личности участника студенческого самодеятельного вокально-хорового коллектива)[6], Наурызбаевой Р.Н. (Преемственность в развитии творческой направленности личности средствами искусства в системе «дошкольное учреждение - школа - вуз»)[7], О.А. Калимуллиной[8] (Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик).

Мы говорим о воспитании традиционных духовно-нравственных образцов культуры в России сегодня, что же мы можем сказать о данном феномене.

Понятие «традиционные духовно-нравственные образцы культуры в России сегодня" охватывает совокупность устойчивых, исторически сложившихся ценностей, идеалов и норм поведения, которые формируют мировоззрение и определяют моральные ориентиры российского общества. Эти образцы передаются из поколения в поколение, определяя самобытность российской цивилизации и её вклад в мировую культуру. Раскрытие содержания этого понятия включает в себя несколько ключевых аспектов, на которых мы остановим свое внимание.

Ядром традиционных духовно-нравственных образцов являются ценности, укорененные в историческом опыте российского народа, его духовных традициях и религиозных верованиях, прежде всего в православии, а также в других традиционных религиях России (ислам, буддизм, иудаизм). Эти ценности определяют понимание добра и зла, справедливости и милосердия, чести и достоинства. Семья занимает центральное место в системе традиционных ценностей. Подчеркивается важность брака как союза мужчины и женщины, нацеленного на рождение и воспитание детей. Приоритет отдается многодетности, уважению к старшим, заботе о младших, сохранению семейных традиций и преемственности поколений.

Любовь к Родине, чувство долга перед Отечеством, готовность к его защите, уважение к истории и культуре России, осознание своей ответственности за судьбу страны – важные составляющие традиционных духовно-нравственных образцов.

Гражданственность проявляется в активном участии в жизни общества, соблюдении законов и уважении к правам других граждан. В российской культуре традиционно подчеркивается важность коллективных начал, взаимопомощи, солидарности и соборности. Это проявляется в готовности прийти на помощь ближнему, в чувстве общности и принадлежности к единому народу.

Традиционная культура и искусство России играют важную роль в формировании духовно-нравственных ценностей. Они отражают исторический опыт народа, его духовные искания и идеалы. Особое значение придается сохранению и развитию культурного наследия, народных традиций и промыслов.

Россия – многонациональная и многоконфессиональная страна, поэтому важным элементом традиционных духовно-нравственных образцов является уважение к культуре, языку и традициям всех народов, проживающих на территории России. Подчеркивается необходимость сохранения межнационального согласия и толерантности. Стремление к социальной справедливости, равенству возможностей и заботе о нуждающихся является важной составляющей традиционных ценностей. Подчеркивается необходимость оказания

[6] Мингазова Л. П. Развитие творческой направленности личности участника студенческого самодеятельного вокально-хорового коллектива: дис. ... канд. пед. наук / Л. П. Мингазова. – Казань, 2006. – 172 с.

[7] Наурызбаева Р. Н. Преемственность в развитии творческой направленности личности средствами искусства в системе «дошкольное учреждение школа – вуз»: дис. … канд. пед. наук / Р. Н. Наурызбаева. – Казань, 1997. – 176 с.

[8] Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Казанский государственный университет культуры и искусств. Казань, 2009.

помощи тем, кто находится в трудной жизненной ситуации, и создания условий для достойной жизни каждого человека.

Важно отметить, что понятие "традиционные духовно-нравственные образцы культуры в России сегодня" не является застывшим и неизменным. Оно развивается и адаптируется к современным условиям, сохраняя при этом свою преемственность и связь с историческим опытом народа. Использование этих образцов в процессе воспитания подрастающего поколения способствует формированию гармоничной личности, способной к созидательной деятельности на благо России.

Таблица1. Этапы воспитания ценностного отношения к традициям у молодежи через вовлечение в музыкально-фестивальную деятельность

Этап- Определяет последовательность действий в процессе формирования ценностного отношения к традициям	Цель этапа- *Формулирует конкретную задачу, которую необходимо решить на данном этапе.*	Содержание деятельности- *описывает конкретные мероприятия и действия, направленные на достижение цели этапа*	Методы и формы- *Перечисляет используемые методы обучения, воспитания и организации деятельности*	Ожидаемый результат- *Описывает планируемые изменения в знаниях, умениях, ценностях и поведении молодежи*
Ориентационный	Формирование первичного интереса к традициям и музыкально-фестивальной деятельности	Презентации о традициях, истории фестиваля, знакомство с участниками, просмотр видеоматериалов с прошлых фестивалей, посещение тематических выставок	Лекции, беседы, презентации, экскурсии, мастер-классы (ознакомительные)	Осознание существования различных культурных традиций, формирование позитивного отношения к музыкально-фестивальной деятельности, появление интереса к участию
Эмоционально-ценностный (Вовлечение)	Создание эмоциональной связи с традициями и формирование ценностного отношения к ним	Вовлечение в подготовку к фестивалю (создание декораций, костюмов, репетиции), участие в мастер-классах по традиционным видам искусства, знакомство с	Мастер-классы (практические), концерты, спектакли, конкурсы, творческие проекты.	Эмоциональное переживание традиций, формирование чувства сопричастности к культуре, понимание ценности традиций для сохранения национальной идентичности.

		народными мастерами, посещение концертов и спектаклей, основанных на традиционной культуре.		
Деятельностный (Активное участие)	Развитие навыков и умений, связанных с традиционными видами искусства и культурой	Участие в фестивальных мероприятиях (выступления на сцене, участие в конкурсах, организация выставок), проведение мастер-классов для других участников, изучение истории и теории традиционной культуры, участие в волонтерских проектах, связанных с сохранением культурного наследия	Творческие мастерские, фестивали, конкурсы, конференции, волонтерские проекты, исследовательская работа.	Приобретение практических навыков и умений в области традиционной культуры, формирование активной гражданской позиции, осознание своей роли в сохранении и развитии культурного наследия
Рефлексивный (Осознание)	Осознание личностной значимости традиций и их роли в формировании мировоззрения	Анализ полученного опыта, участие в дискуссиях и конференциях, посвященных проблемам сохранения и развития традиционной культуры, написание эссе и статей, разработка собственных проектов,	Дискуссии, конференции, творческие проекты, исследовательская работа, публикации	Сформированное устойчивое ценностное отношение к традициям, осознание их значимости для личностного развития и формирования национальной идентичности, готовность к активной деятельности

		направленных на популяризацию традиций.		по сохранению и развитию культурного наследия

Представленная нами таблица представляет собой смысловую структуру, которую можно адаптировать и дополнить в соответствии с конкретными целями и задачами любого исследования, которое посвящено феномену влияния культурной среды на формирование ценностного отношения к традиционным основам государства. Этапы логически связаны между собой и обеспечивают последовательное формирование ценностного отношения к традициям у молодежи.

В Республике Татарстан особое внимание уделяется духовно-нравственному воспитанию молодого поколения. Республика представляет возможность детям, подросткам, студенческой молодежи максимально разнообразно проводить свое досуговое время. Молодежная аудитория является не только слушателем, но и активным участником концертно-фестивальной работы, которая ведется в Татарстане.

Как мы говорили выше, активную роль в культурном воспитании молодых татарстанцев играет Татарская государственная филармония им. Г. Тукая. Просветительская работа -этот тот фундамент, на котором можно выстраивать духовно-нравственные смыслы молодежи, воспитывать ее и помогать верные ориентиры в жизни. Ниже мы приводим лишь небольшие статистические данные о той просветительской работе, которая велась в последние годы силами коллективов филармонии.

30 мая 2022 года в Татарской государственной филармонии имени Габдуллы Тукая состоялся Гала-концерт Международного конкурса чтецов литературных произведений на татарском языке «TATAR CYЗE». С сентября по декабрь 2021 г. конкурсанты направляли свои заявки для участия в отборочный тур. Всего в этом году на конкурс было принято 3557 видеозаписей. Из этих работ во второй тур было отобрано 310 конкурсантов, из них 40 участников стали победителями. Организатором конкурса выступила **Татарская государственная филармония имени Габдуллы Тукая** при поддержке Комиссии при Президенте Республики Татарстан по вопросам сохранения и развития татарского языка.

С 26 сентября по 3 октября в 2022 г. в Татарской филармонии состоялся грандиозное событие в культурном пространстве страны – IV Всероссийский музыкальный конкурс в номинации «Скрипка». Председатель жюри конкурса – народный артист России профессор Максим Федотов. Учредители конкурса: Правительство РФ и Минкультуры России.

В конкурсных прослушиваниях принимали участие учащиеся и студенты специализированных музыкальных учебных заведений со всей страны, а также профессиональные музыканты, имеющие российское гражданство, в возрасте от 16 лет до 31 года. В рамках конкурса в концертном зале филармонии состоялись три концерта:

- 26 сентября 2022 г. Московский камерный оркестр «MUSICA VIVA». Художественный руководитель и главный дирижер – народный артист России Александр Рудин. Солист концерта – один из наиболее одаренных, ярких и востребованных российских скрипачей, лауреат международных конкурсов, заслуженный артист России Граф Муржа (скрипка). В программе: П. Чайковский, Н. Паганини, Ф. Мендельсон, а также российская премьера – Б. Берлинер «Сон Иакова», концерт для скрипки с оркестром.

- 30 сентября 2022 г. Фортепианный вечер всемирно известной пианистки – Валентины Лисицы. В программе: С. Рахманинов, Ф. Шопен, Р. Вагнер.

- 3 октября 2022 года в Татарской государственной филармонии состоялись церемония награждения и гала-концерт лауреатов. В мероприятии участвовал

Государственный академический симфонический оркестр Республики Татарстан, за дирижёрским пультом — Айрат Кашаев.

19 октября 2022 г. - в Татарской государственной филармонии им. Г.Тукая состоялся гала-концерт Международного телевизионного конкурса молодых исполнителей «Татар моңы» имени Ильгама Шакирова. Данный конкурс проводится ежегодно с 2008 года. В 2019 году решением Президента Республики Татарстан Р.Н. Минниханова конкурсу присвоено имя народного артиста ТАССР Ильгама Шакирова.

Целями конкурса являются пропаганда татарской народной песни и произведений татарских композиторов, приобщение молодежи к национальным культурным ценностям, выявление и поддержка талантливых молодых исполнителей, развитие их творческого потенциала.

Председателем жюри на протяжении десяти лет является заслуженный артист РФ, народный артист РТ, профессор, лауреат Государственной премии имени Г.Тукая Салават Фатхутдинов.

21 - 22 марта 2023 г. на базе Татгосфилармонии им. Г. Тукая состоялся очередной Всероссийский конкурс ансамблей и оркестров народных инструментов «Народные мелодии», в котором приняло участие 46 коллективов: из них 20 оркестров и 26 коллективов от 2 х до 15 участников. Около 2000 музыкантов разного возраста и подготовки, от учащихся школ до профессиональных исполнителей продемонстрировали свое исполнительское мастерство.

Конкурс проводится с 2006 года. Его инициатором и его бессменным председателем жюри на протяжении 19 лет является народный артист России А.И. Шутиков. Традиционно главным учредителем конкурса является Министерство культуры нашей республики.

В конкурсе были представлены следующие регионы и города: Республика Татарстан – Набережные Челны, Казань, Нижнекамск; с Республики Марий Эл – Йошкар-Ола, д. Большой Карлыган; А также с г. Тамбов, Брянск, Москвы, Новосибирска, Ростов на Дону, Чебоксары, Уфы, Рязани, Екатеринбурга, Санкт – Петербурга, Н. Уренгой, Таганрога, Магнитогорска, Елабуги, Московская обл., Ростовской обл., ЯНАО г. Тарко-Сале.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что музыкально-фестивальная деятельность Татарской государственной филармонии имени Габдуллы Тукая обладает мощным воспитательным потенциалом, являясь эффективным инструментом формирования духовно-нравственных ценностей и патриотического самосознания молодого поколения. Активное участие в многочисленных фестивалях и конкурсах, представленных в регионе, не только способствует приобщению молодежи к миру истинного искусства и развитию эстетического вкуса, но и позволяет глубоко прочувствовать ценность национальных традиций, осознать свою культурную идентичность. Этот опыт, в свою очередь, становится прочным фундаментом для выстраивания успешных жизненных траекторий, ориентированных на созидательное служение Отечеству, укрепление российской государственности и сохранение уникального культурного наследия России. Развитие и поддержка музыкально-фестивального движения, таким образом, является важным вкладом в будущее республики и всей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Распоряжение от 2 февраля 2024 года №206-р О сохранении традиционных культурных ценностей.
2. Абраухова В. В. Развитие творческой направленности личности воспитанников учреждений дополнительного образования: автореф. дис. д-ра пед. наук / В. В. Абраухова. – Пятигорск, 2012 – 41 с.

3. Ерин В. В. Творческая направленность личности руководителя как условие инновационного подхода к организации образовательного процесса в профессиональном колледже: дис. … канд. пед. наук / В. В. Ерин. – Ставрополь, 2004. – 175 с.
4. Евтушенко С. В. Педагогическая система воспитания творческой направленности личности школьников в условиях коллективной деятельности: дис. … канд. пед. наук / С. В. Евтушенко. – М., 2001. – 301 с.
5. Жарков А.Д. Теоретико-методологические основы социально-культурной деятельности. Монография.- М., 2013.-453с.
6. Мингазова Л. П. Развитие творческой направленности личности участника студенческого самодеятельного вокально-хорового коллектива: дис. ... канд. пед. наук / Л. П. Мингазова. – Казань, 2006. – 172 с.
7. Наурызбаева Р. Н. Преемственность в развитии творческой направленности личности средствами искусства в системе «дошкольное учреждение школа – вуз»: дис. … канд. пед. наук / Р. Н. Наурызбаева. – Казань, 1997. – 176 с.
8. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Казанский государственный институт культуры и искусств. Казань, 2009.

REFERENCES

1. Rasporjazhenie ot 2 fevralja 2024 goda №206-r O sohranenii tradicionnyh kul'turnyh cennostej.
2. Abrauhova V. V. Razvitie tvorcheskoj napravlennosti lichnosti vospitannikov uchrezhdenij dopolnitel'nogo obrazovanija: avtoref. dis. d-ra ped. nauk / V. V. Abrauhova. – Pjatigorsk, 2012 – 41 p.
3. Erin V. V. Tvorcheskaja napravlennost' lichnosti rukovoditelja kak uslovie innovacionnogo podhoda k organizacii obrazovatel'nogo processa v professional'nom kolledzhe: dis. … kand. ped. nauk / V. V. Erin. – Stavropol', 2004. – 175 p.
4. Evtushenko S. V. Pedagogicheskaja sistema vospitanija tvorcheskoj napravlennosti lichnosti shkol'nikov v uslovijah kollektivnoj dejatel'nosti: dis. … kand. ped. nauk / S. V. Evtushenko. – M., 2001. – 301 p.
5. Zharkov A.D. Teoretiko-metodologicheskie osnovy social'no-kul'turnoj dejatel'nosti. Monografija.- M., 2013.- 453 p.
6. Mingazova L. P. Razvitie tvorcheskoj napravlennosti lichnosti uchastnika studencheskogo samodejatel'nogo vokal'no-horovogo kollektiva: dis. ... kand. ped. nauk / L. P. Mingazova. – Kazan', 2006. – 172 p.
7. Nauryzbaeva R. N. Preemstvennost' v razvitii tvorcheskoj napravlennosti lichnosti sredstvami iskusstva v sisteme «doshkol'noe uchrezhdenie shkola – vuz»: dis. … kand. ped. nauk / R. N. Nauryzbaeva. – Kazan', 1997. – 176 p.
8. Kalimullina O.A. Razvitie tvorcheskogo potenciala podrostkov sredstvami muzykal'no-jesteticheskih praktik. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskih nauk / Kazanskij gosudarstvennyj institut kul'tury i iskusstv. Kazan', 2009.

Лю Чухань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail chuhanliu212@gmail.com
Научный руководитель —кандидат философских наук,
профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки
Е. Е. Рощина

Liu Chuhan
Postgraduate student of the Department of Music Education and Training
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Pedagogical University
Scientific supervisor — Candidate of Philosophical Sciences,
Professor of the Department of Musical and Instrumental Training
E. E. Roshchina

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ В СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ

Аннотация. Статья посвящена проблеме развития музыкального мышления педагогов-хореографов в современной системе профессионального образования Китая. Определяются основные направления методологии китайской системы обучения в сфере хореографии, обозначаются характеристики музыкального мышления в аспекте практической деятельности обучения пластическому искусству, выделяются наиболее актуальные принципы формирования музыкального мышления. В заключении представлен вывод о необходимости комплексного подхода к расширению знаний в области музыкального мышления педагогов-хореографов.

Ключевые слова: музыкальное мышление, педагогическая деятельность в области хореографии, хореографическое искусство, педагогика.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL THINKING OF TEACHERS-CHOREOGRAPHERS IN THE MODERN SYSTEM OF PROFESSIONAL EDUCATION IN CHINA

Abstract. The article is devoted to the problem of development of musical thinking of teachers-choreographers in the modern system of professional education of China. The main directions of the methodology of the Chinese system of education in the field of choreography are defined, the characteristics of musical thinking in the aspect of practical activity of teaching plastic art are designated, the most relevant principles of formation of musical thinking are highlighted. In conclusion, a conclusion is presented about the need for an integrated approach to expanding knowledge in the field of musical thinking of teachers-choreographers.

Keywords: musical thinking, pedagogical activity in the field of choreography, choreographic art, pedagogy.

Модель современного образования в Китае в области подготовки педагогов-хореографов основана на выборе методик, которые продиктованы практической необходимостью следования выстроенной системе обучения. При этом, как правило,

методология отталкивается от наиболее значимых элементов образовательных программ в данной сфере, присущих культуре Китая и лучшим международным разработкам.

В области хореографии неразрывное единство танца и музыки является одним из главенствующих факторов, определяя выбор того или иного вида методики. Современный педагог-хореограф, помимо блестящих знаний в области хореографического искусства, пластики жестов и выразительности танца, должен свободно ориентироваться в музыкальном материале, понимать и глубоко чувствовать язык музыки, уметь объяснить своим ученикам ее характер и стиль в контексте целей и задач воплощения конкретного танца. Однако, в китайской системе профессионального обучения существует ряд проблем: многие педагоги имеют низкий уровень музыкальной культуры, плохо развито образное воображение, недостаточно убедительно представлена мотивация выбора репертуара, что негативно сказывается на результативности занятий [1].

Бесспорно, многое зависит от организации образовательного процесса, а также от уровня компетенций педагогов-хореографов в области музыкального искусства. Проблема развития музыкального мышления в аспекте формирования профессиональных навыков педагога-хореографа на настоящий момент разработана в Китае недостаточно детально. В китайской системе обучения осознаются приоритетные задачи поэтапного развития музыкального мышления, но, как показывает реальная практика, существует ряд противоречий, так как в современной педагогической системе уделяется недостаточное внимание решению проблемы. Вопрос упирается в актуализацию мотивации укрепления мировоззренческого уровня, уровня жизненных ценностей и фактора аксиологических индикаций.

В данном контексте большое значение приобретает задача формирования музыкального мышления педагогов-хореографов, позволяющая осуществить комплексный подход к освоению профессиональных навыков. Как отмечает Ткачева Е. Е., музыкальное мышление – это процесс психической деятельности субъекта, моделирования его отношений к реальной действительности в интонируемых звуковых образах [2]. Музыкальное мышление возникает в результате реакции на звуковые последовательности, на индивидуальном уровне происходит возбуждение нервных окончаний всего организма человека, активизируя процесс восприятия музыкального произведения.

Генезис музыкального мышления восходит к восприятию интонации, так как интонация первична в звуковом пространстве. Б. В. Асафьев отмечает, что «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого» [3, с. 212]. Действительно, именно на основе восприятия музыкальной интонации, вслед за осознанием услышанного возникает музыкально-эстетическое переживание человека.

Несмотря на то, что «даже в фундаментальных работах, посвященных музыкальному мышлению, данный феномен рассмотрен недостаточно полно, а смысл и границы его применения остаются весьма расплывчатыми» [4, с. 90], проблема музыкального мышления в области китайской хореографической системы обучения на сегодняшний день является особенно актуальной. В связи с тем, что на настоящий момент профессиональное хореографическое образование в Китае перегружено сугубо методологической информацией, почти не остается места для целенаправленного формирования музыкального мышления. Вместе с тем совершенствование танцевальных способностей на должном уровне требует глубокого восприятия музыкальных произведений, а так как символика танца в свою очередь коррелирует с музыкальной стилистикой, то развитие музыкального мышления имеет первостепенную важность в свете профессионального становления педагога-хореографа.

Рассмотрим основные составляющие музыкального мышления, сформулированные выдающимся музыковедом М. Г. Арановским [4]:

- наглядно-образное мышление – связано с гармонизацией пространства, звуковой наполненностью, интонационным восприятием звука; соответственно мелодия пробуждает или вызывает в человеке те или иные эмоции, чувства, образы, воспоминания;
- наглядно-действенное мышление – человек, который изучает музыку и занимается исполнительством на музыкальном инструменте постигает искусство посредством практического исполнительства и изучения теории музыки;
- абстрактно-логическое мышление – человек, музыкант, композитор, владеющий теоретическими и практическими знаниями, использует музыкальную логику, собственный творческий потенциал и глубину дарований личности и предлагает свое видение музыкальной темы, рефлексию сознания посредством музыкальной изобразительности, которая раскрывается в гармонии и музыкальной форме.

Понимание и интерпретация движения зависит от интуитивного понимания музыки. В связи с этим развитие музыкального мышления позволяет в полной мере сформировать комплекс профессиональных навыков современного педагога-хореографа. Ни о музыке, ни о танце нельзя рассказать словами. Музыкально-танцевальное послание можно только дешифрировать, исходя из психологическо-эмоционального резонанса увиденного, а это очень индивидуально. Однако, универсальность языка музыки и танца определяется уровнем развития музыкального мышления.

Своими корнями пластическое искусство уходит в глубь веков, традиций, в область бессознательного, символического, а вместе с тем традиционного и привычного, понятного каждому человеку. Так как в музыке отражается общественно-исторический характер той или иной эпохи, стиль, образность, форма танца неразрывно связаны с историческим, социальным, эстетическим контекстом, определенные течения в области духовно-нравственной и эстетико-мировоззренческой сфер развития человеческого общества [5, с. 67] накладывают отпечаток на эволюцию музыкального и танцевального искусства.

Если перейти к вопросу развития музыкального мышления педагогов-хореографов в системе высшего образования в Китае, необходимо коснуться проблемы корректировки методологических основ музыкальной подготовки в системе высшего хореографического образования КНР. В связи с тем, что профессиональное обучение в Китае основано на системе государственных стандартов в области образования, теоретические и методологические подходы отвечают за обеспечение качества подготовки специалистов в той или иной области. Стандарты определяют оптимальные требования ко всем параметрам образовательных процессов и регулируют точность исполнения этих требований.

Программа образовательного процесса, согласно стандартизации, определяет направления развития методологии в различных областях системы образования. В зависимости от стандартов образования, которые зафиксированы в государственных документах[9], составляются учебные планы, подкрепленные концептуальным обоснованием избранной методологии.

В соответствии с методологией музыкальной подготовки хореографов в китайской педагогической системе рассмотрим основные направления развития музыкального мышления будущих педагогов-хореографов. Как отмечалось выше, организация в Китае процесса обучения хореографов уделяет недостаточно внимания данному виду деятельности. Изучение произведений, различных по стилю, содержанию, жанровому

[9] В настоящее время в Китае действует государственная система стандартов об образовании в рамках Закона об образовании КНР (от кит. «教育法»; последняя редакция вступила в силу 30 апреля 2021 г. См.: Закон КНР об образовании. Принят 18 марта 1995 года на 3-й сессии съезда ВСНП 8-го созыва).

наполнению, является одним из эффективных способов развития музыкального мышления. Для этого необходимо ввести достаточное количество часов на освоение дисциплины «история музыкального искусства», в рамках которой студенты смогут планомерно знакомиться с эволюцией музыкального языка. Накопление слухового опыта во время прослушивания произведений, подкрепленное теоретическими сведениями из области эволюции музыкальных стилей, поможет осознать начинающим хореографам специфику музыкального языка каждой эпохи. Обнаружение глубокой семантической связи между музыкой и жестом станет важным этапом на пути освоения профессиональных навыков.

Другим важным элементом на пути формирования музыкального мышления педагогов-хореографов является освоение азов исполнительского искусства. Следует отметить, что в китайской системе высшего хореографического обучения на настоящий момент уделяется недостаточное внимание развитию практических навыков игры на музыкальных инструментах. Вместе с тем именно посредством обучения исполнительству происходит проникновение на глубинном уровне в сущность музыкальной культуры. Знания в области теории музыки необходимы для развития представлений о музыкальных стилях. Процесс танцевальных тренировок в таком случае будет проходить с пониманием того, какую смысловую нагрузку несет в себе то или иное музыкальное высказывание.

Поиски точности жеста, движения зависят от музыкальной интонации, смена акцентов в танцевальном искусстве при соотношении с музыкой позволит в полной мере достичь совершенства пластики танца. Навыки исполнительского мастерства формируют музыкальное мышление хореографов, способствуя оптимизации образовательного процесса. Динамика роста практических умений от элементарных до базовых вырабатывает гибкость музыкального мышления.

Другим важным фактором в данной области становится развитие образного воображения, что способствует всестороннему развитию хореографов. Посредством комплексного анализа музыкальных произведений будущие педагоги приучаются воспринимать услышанное в контексте стилистических особенностей. При помощи образных ассоциативных сравнений включается развитие не только технической составляющей в обучении рисунку и возможностям танца, но и подключается эмоциональный отклик на музыку, что является крайне важным в аспекте профессиональной деятельности хореографа [6].

Так как педагогическая деятельность в области искусства танца неразрывно связана с музыкой, проблема выбора репертуара является одной из главных на любом этапе обучения. Образное воображение предоставляет возможность не только повысить уровень музыкального восприятия, но и развивает чувство пластики жеста, что в будущем поможет педагогам отбирать оптимальный с точки зрения практических задач музыкальный материал. Кроме того, образное воображение способствует раскрепощению творческой инициативы, что позволяет раскрыть новые грани способностей учащихся. Умение индуцировать в студенте активное наблюдение и участие в творческом процессе, а также выработку собственного подхода и стратегии педагогического творчества на основе критического анализа и самоконтроля являются отличительной чертой развитого образного воображения [7].

Одним из важных критериев профессионального творческого роста педагога-хореографа становится навык синтезирования гуманитарного и технического подхода посредством применения музыкального мышления. В данном контексте обретает большое значение не только эмоционально-чувственный фактор, но и на академические знания, которые используются для практических занятий в классе хореографии.

Выводы. В настоящее время перед китайской системой профессионального образования в области развития музыкального мышления поставлены масштабные задачи.

Бесспорно, рассмотренные принципы формирования музыкального мышления педагогов-хореографов требуют корректировки методологического аппарата в сторону расширения предметного поля музыкальных дисциплин. Представляется, что это станет недалеким будущим в области реформирования хореографического обучения. Изменение курса китайской педагогической системы требует огромных усилий и работы по многим направлениям деятельности и приобретения компетенций педагогами-хореографами, организации структуры образования в рамках парадигмы поставленной концепции развития музыкально-хореографического образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валукин, М. Е. Роль личности педагога хореографии в обучении мужскому классическому танцу : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.01 / М. Е. Валукин ; Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия театрального искусства. – Москва, 1999. – 27 с.
2. Ткачева, Е. Е. Музыкальное мышление – способ формирования личности учащихся. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007 (21). – С. 302–308.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
5. Соковикова, Н. В. Введение в психологию балета. – Новосибирск : Сова, 2006. – 294 с.
6. Богачева, Ю. В. Перспективы развития системы профессиональной подготовки педагога-хореографа // Вестник МГУКИ. – 2007. №1. – С. 127–129.
7. Богачева, Ю. В. Коррекционная педагогика в деятельности будущего педагога-хореографа // Совершенствование подготовки кадров в вузах культуры и искусств: Сб. науч.ст. 4.1. – М.: МГУКИ, 2005. – С.53–57.

REFERENCES

1. Valukin, M. E. Rol' lichnosti pedagoga horeografii v obuchenii muzhskomu klassicheskomu tancu : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya : special'nost' 17.00.01 / M. E. Valukin ; Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Rossijskaya akademiya teatral'nogo iskusstva. – Moskva, 1999. – 27 p.
2. Tkacheva, E. E. Muzykal'noe myshlenie – sposob formirovaniya lichnosti uchashchihsya. Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2007 (21). – Pp. 302–308.
3. Asaf'ev, B. V. Muzykal'naya forma kak process. – Leningrad : Muzyka, 1971. – 376 p.
4. Aranovskij, M. G. Myshlenie, yazyk, semantika // Problemy muzykal'nogo myshleniya. – M.: Muzyka, 1974. – 336 p.
5. Sokovikova, N. V. Vvedenie v psihologiyu baleta. – Novosibirsk : Sova, 2006. – 294 p.
6. Bogacheva, Yu. V. Perspektivy razvitiya sistemy professional'noj podgotovki pedagoga-horeografa // Vestnik MGUKI. – 2007. №1. – Pp. 127–129.
7. Bogacheva, Yu. V. Korrekcionnaya pedagogika v deyatel'nosti budushchego pedagoga-horeografa // Sovershenstvovanie podgotovki kadrov v vuzah kul'tury i iskusstv: Sb. nauch.st. 4.1. – M.: MGUKI, 2005. – Pp.53–57.

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 Pedagogical University

ИНФОРМАЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ КОМПЕТЕНЦИИ КАК ФАКТОР УСПЕШНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ И АДАПТАЦИИ БУДУЩИХ ПИАНИСТОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО РЫНКА ТРУДА

Аннотация. В статье рассмотрена проблема специфики процесса формирования информационно-технологических компетенций у обучающихся – пианистов в колледже как фактора успешной социализации выпускников в условиях практико-прикладной деятельности, так как активное внедрение во сферы жизнедеятельности современного общества, в том числе профессиональное музыкальное образование, выступает неотъемлемой частью информационной культурной среды России.

Ключевые слова: Образование, профессиональное музыкальное образование, цифровизация, компетенции, обучение и воспитание студентов-пианистов, информационные технологии.

INFORMATION TECHNOLOGY COMPETENCIES AS A FACTOR IN SUCCESSFUL SOCIALIZATION AND ADAPTATION OF FUTURE PIANISTS IN THE CONDITIONS OF THE MODERN LABOR MARKET

Abstract. The article considers the problem of the specifics of the process of formation of information technology competencies in students - pianists in college as a factor in the successful socialization of graduates in the conditions of practical and applied activities, since active implementation in the spheres of life of modern society, including professional music education, is an integral part of the information cultural environment of Russia.

Keywords: Education, professional music education, digitalization, competencies, training and education of student pianists, information technology.

Профессиональная подготовка специалистов – выпускников учебных заведений России сферы культуры и искусства сегодня ориентирована на реализацию ценностной образовательной парадигмы, в том числе, в соответствии с достижениями процесса цифровизации жизнедеятельности общества. Естественность данного процесса обусловлена фактором повсеместного внедрения информационных технологий во все сферы деятельности человека, что является характерной чертой развития современной цивилизации.

Современная система профессионального образования России предполагает применение в процессе обучения цифровых, дистанционных и интерактивных инструментов на базе компьютерных технологий. Такой подход к обучению формирует у студентов навыки самореализации и саморазвития, также расширяет диапазон возможных вариантов профессиональной деятельности [15, с. 228].

Характеризуя систему отечественного профессионального музыкального образования известный ученый-исследователь Н.И. Ануфриева, справедливо подчеркивает, что «…инновационные процессы в музыкальной педагогике, объединяющие создание, освоение и применение педагогических новшеств, в силу своего единства способны значительно ускорить процессы обновления системы музыкального образования в целом. Изменение содержания музыкального образования на инновационной основе неизбежно приводит к изменению всей технологии преподавания. Если содержание подготовки специалистов заключается в универсализации и фундаментализации, то в сфере методов обучения главное отличие инновационной системы заключается в практическом воплощении принципов индивидуально-творческого подхода и профессионально-педагогической направленности обучения в целенаправленно моделируемой профессиональной среде» [2, с.9-10].

Музыкальное образование в силу своей специфики становится областью, предоставляющей отечественному музыканту возможности и условия для включения в музыкальную жизнь, обретения профессиональной компетентности, расширения эмоционально-ценностной ориентации, углубляющей познание мира. В процессе реализации образовательных программ по специальностям и направлениям подготовки будущих музыкантов сегодня применяется широкий спектр информационно-компьютерных технологий: музыкальная аппаратура, программное обеспечение, инструменты поиска и фильтрации материала.

К проблеме включения информационных (цифровых) технологий в процесс обучения и воспитания обучающихся в учреждениях системы профессионального музыкального образования России ученые стали активно обращаться с начала XXI века. В настоящее время в опубликованных работах И.Б. Горбуновой и А.А. Панковой [4], И.П. Савельевой и К.Э. Голубева [13], И.В. Арановской, Г.Б. Двойниной, и Г.Г. Сибиряковой [3] представлены результаты исследований различных компонентов и принципов функционирования информационно-технологических технологий, в том числе, в современном социокультурном цифровом пространстве. В то же время В.Д. Симоненко рассматривает информационно-технологическую культуру как явление, отражающее определенный уровень развития современного общества [17].

Весьма интересен материал, опубликованный Л.З. Бордовской в учебно-методическом пособии «Технологии создания и продвижения цифрового продукта в культурно-досуговой среде», в котором последовательно изложены технологии создания цифрового продукта по разным видам культурно-досуговых проектов (музыкальных, видео, графических продуктов) [16].

Само понятие «информационные технологии» вошло в обиход в конце XX века, как обозначение процесса формирования нового типа общества – информационного [3, с. 24]. Однако в научной литературе по-прежнему нет единого общепринятого определения понятия «информационные технологии». Так, например, в работах М.С. Барабаш оно трактуется, как «реальный производственный ресурс» [4], в Федеральном законе РФ от 27.07.2006 №149-ФЗ, ст. 2, п. 2 «информационные технологии» определяются как «процессы, методы поиска, сбора, хранения, обработки, предоставления, распространения информации, способы осуществления таких процессов и методов» [1].

В настоящее время возникает ошибочное объединение понятий «цифровизация» и «информатизация». К информационным технологиям относится то, что связано с обменом информацией: телевидение, радио, интернет. К цифровым то, что связано с электронными вычислениями и преобразованием данных: гаджеты, программы, электронные устройства.

Термины «цифровизация» и «информатизация» взаимодополняющие. Без цифровых технологий невозможно получить полноценный доступ к информации, а без

информационных цифровые будут бесполезны. Развивая у студентов понимание работы с информационными технологиями, их необходимо обеспечивать знаниями о том, как создавать и редактировать информацию посредством цифровых устройств.

Указанные выше определения из работ М.С. Барабаш и Федерального закона разделяют трактовку понятия «информационные технологии» на две категории понимания:

– информация, как предмет и результат (информационные технологии);

– инструменты, системы, технические и аппаратные средства (цифровые технологии).

Наличие разделения технологий не может определять выбор первой или второй категории как предмета изучения, это противоречит их характеру взаимодополняемости. Параллельное же их изучение обеспечит молодым специалистам сформированность на высоком уровне информационно-технологических компетенций.

Определение Ю.В. Сакулиной точно вводит в понятие данного вида компетенций дефиницию «цифровые технологии», которая определяет данный вид компетенций как комплекс знаний, умений и навыков, при этом ставит акцент на способности будущего специалиста свободно ориентироваться в информационном поле, используя соответствующие программные (цифровые) средства [14].

Исходя из приведенных выше мнений исследователей и в рамках профессионального музыкального образования цифровые технологии следует понимать не только как цель, но и как средство достижения цели. Их освоение поможет сформировать у студента – будущего музыканта полноценное понимание особенностей информационных технологий при реализации на практике всех видов профессиональной деятельности, соответствующих требованиям Федеральных государственных стандартов (среднего профессионального образования – СПО, высшего образования – ВО).

Именно поэтому проблема формирования информационно-технологических компетенций у будущих пианистов – выпускников музыкальных колледжей как фактор успешной социализации на рынке труда выступает, по мнению автора, актуальной, требующей своевременного решения задачей, так как успешное решений заявленной проблемы обеспечит музыкально-педагогическому сообществу системы профессионального образования органичный процесс интегрирования полученных студентом знаний и навыков в процесс реализации их в музыкально-исполнительской, педагогических видах деятельности.

Специалисты в области музыкального искусства утверждают, что современное образование должно быть направлено на подготовку специалистов больше для широкого спектра задач, чем только для конкретного профиля. В контексте увеличения профессиональных компетенций следует применять понятие «музыкант-универсал» [10]. Некоторые исследователи ставят акцент на воспитании музыкантов-исполнителей с «высоким профессиональным мастерством в широком спектре видов музыкально творческой-деятельности» [11, с. 193].

Широкий спектр деятельности педагога-музыканта обусловлен расширением требований к современному специалисту во всех областях деятельности. Такой подход к профессии формирует возможность увеличения межпредметных связей, обусловленных необходимостью выхода за рамки одного вида деятельности.

Еще одной из важных задач по решении проблемы универсальности подготовки студентов музыкальных колледжей выступает показатель уровня сформированности будущих пианистов-выпускников информационных технологий, который позволяет интегрировать студентам полученные знания из разных областей. Таким образом внедрение цифровых технологий в содержание профессионального музыкального образования дает возможность говорить о формировании информационно-

технологических компетенций специалиста почти во всех сферах творческо-прикладной и педагогической деятельности.

Спектр достижений в области информационных технологий в музыкальном колледже многообразен. Сегодня процесс обучения будущих пианистов в колледже строиться на двух видах деятельности: теоретической и практической. Ко первому виду деятельности можно отнести, например, осуществление исследовательской деятельности: использование электронных носителей информации (гаджетов, компьютеров), способы работы с интернет-библиотеками – поиск и фильтрация материала, создание и редактирование информации (программное обеспечение). Ко второму виду относится исполнительство на инструменте в рамках учебного процесса, а также в участии в концертных и конкурсных программах. Применение информационных технологий в данном случае может заключаться в работе с музыкально-компьютерными программами – компьютерным набором нот, доработкой произведений, производством аранжировок, использовании цифровых технологий для создания музыки, записи аудио и видео материалов собственных исполнений для широкой аудитории и для учебы.

Активное использование информационных технологий в процесс обучения и воспитания будущих пианистов в колледже не отрицает наличие традиционных подходов, наоборот, оптимизирует их использование. Вместе с этим информационно-компьютерный инструментарий стимулирует продуктивную творческую активность студентов, расширяет их кругозор и подготавливает к будущей профессиональной деятельности в условиях цифровой среды. При этом, инструментальное исполнительство, как и любая сфера музыкального искусства развивается в контексте научных и технологических достижений, поэтому возникает проблема разработки и применения дидактического инструментария на цифровых платформах при обучении молодого поколения пианистов, которые будут трудиться в условиях огромного интернет-пространства, цифровой среды, искусственного интеллекта. Сложность данного процесса заключается в специфике умения выпускников колледжей обеспечения кибербезопасности и достоверности получаемой информации из сети-Интернет.

Первое понятие, из разряда цифровых технологий, предполагает понимание пользователем способов защиты своего рабочего места: компьютер, мобильное устройство, аккаунты на интернет-платформах. Второе понятие ставит акцент на поиске правильное информации. В данном случае, для педагога или студента открывается большое пространство, в котором необходимо осознанно проводить информационный поиск.

При осуществлении процесса поиска необходимо придерживаться некоторых правил, наиболее точно сформулированных в работе С.М. Ивановой:

- «наличие базовых знаний о предмете поиска;
- возможность неоднократной проверки полученной информации;
- возможность консультации со специалистом» [7, с. 247].

В образовательном процессе студентов-пианистов информационные технологии были широко представлены в условиях пандемии 2019 года. Тогда многие учебные заведения осуществляли обучение студентов посредством коммуникации online – на предназначенные для этого интернет-платформы и приложения загружались необходимые материалы: видео-уроки, учебные пособия, нотные сборники.

Указанные выше способы обучения online эффективны, также, как и обучения offline, но при условии осуществления контроля образовательного процесса. Наибольшую эффективность предполагает синтез двух видов обучения – дистанционного и традиционного. Простым примером может послужить процесс аудио- или видеозаписи студентом-пианистом исполнения музыкальных произведений для дальнейшего его анализа с преподавателем.

Следовательно, информационно-технологические компетенции будущих пианистов в колледже, высокий уровень сформированности которых обеспечит успешную социализацию и адаптацию в цифровой образовательной среде, а, следовательно, доступ к информации для осуществления всех видов их профессиональной деятельности (музыкально-исполнительской, педагогической и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон от 27.07.2006 №149-ФЗ (ред. От 23.11.2024) «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» (с изм. и доп. вступ. в силу с 01.01.2025) https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798/c5051782233acca771e9adb35b47d3fb82c9ff1c/ (дата обращения 23.04.2025).
2. Ануфриева, Н.И.Инновационные процессы в музыкальном образовании. Социокультурный аспект: учебное пособие к курсу «История и теория художественного образования» / Н.И. Ануфриева.- Москва: Изд-во…, 2010.- 208 с.
3. Арановская И.В., Двойнина Г.Б., Сибирякова Г.Г. Роль информационно-компьютерных технологий в современной практике инструментально-исполнительской под готовки педагогов-музыкантов в вузе // Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2019. № 8 (2). С. 21–27. URL: http:// www.nauteh-journal.ru/files/a0f283b5-78a3-4244-8701 5e80e23f0c56 (дата обращения: 23.04.2025).
4. Барабаш М.С. Компьютерные технологии в строительстве: Учебное пособие. / М.С. Барабаш. – Киев: НАУ, 2008. – 172 с.
5. Бахлова Н.А., Виноградский В.Г. Информационно-технологическая деятельность, направленная на реализацию профессиональных компетенций будущих дизайнеров // Проблемы современного педагогического образования. 2019, С. 24-27.
6. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Комплекс образовательных дисциплин информационной подготовки педагогов музыкантов: структура, содержание, принципы формирования // Теория и практика общественного развития. Серия: Педагогические науки, 2015. № 18. С. 287–291.
7. Иванова С.М., Ильченкова З.В. Система поиска и анализа достоверной информации в сети интернет // Вестник Брянского государственного технического университета. – 2016. - №3 (51). – С. 243-249.
8. Казакбаева М. Роль и развитие цифровых компетенций в музыкальном образовании // Вестник музыки и искусства. – 2024. – Т.1, №4. – С. 175-179.
9. Камерис А. Пути реализации концепции музыкально-компьютерного образования в подготовке педагога-музыканта: дис. канд. пед. наук. 13.00.02, Санкт-Петербург, 2007., 282 с.
10. Круглова М.Г. Профессиональная подготовка музыканта широкого профиля как проблема современного музыкального образования // Universum: Психология и образование: электрон. научн. журн. 2016. №8 (26). http://7universum.com/ru/psy/archive/item/3466 (Дата обращения 15.04.2025)
11. Мансурова А.П. К вопросу содержания модели профессионального музыканта широкого профиля // Вестник МГУКИ. – 2013. - №1 (51). – С. 191-196.
12. Марков А.И. Педагогические условия использования информационных компьютерных технологий в музыкальном образовании: дис. канд. пед. наук: 13.00.08. Ставрополь, 2004, 167 с.
13. Савельева И.П., Голубев К.Э. Использование интерактивных информационных технологий в деятельности педагога-музыканта // Мир педагогики и психологии.

2024. № 4 (93). URL: https://scipress.ru/pedagogy/articles/ispolzovanie interaktivnykh-informatsionnykh-tekhnologij-v-deyatelnosti pedagoga-muzykanta.html (дата обращения: 23.04.2025).
14. Сакулина Ю.В., Рожина И.В. Компьютерная графика как средство формирования профессиональных компетенций // Педагогическое образование в России. – 2012. - №6. – С. 76-80.
15. Тагариева И.Р., Заббарова М.М., Беркет Ф.Ф. Формирование профессиональны компетенций у будущих учителей музыки в условиях цифровизации системы образования: применение концепции «Hard-soft skills» / Современное педагогическое образование. №4, 2023., С. 227-233.
16. Технологии создания и продвижения цифрового продукта в культурно-досуговой среде: учебно-методическое пособие / Казанский государственный институт культуры; Составление и общая редакция Л.З. Бородовской. – Казань: КазГИК, 2023. – 128 с.
17. Фурсова Е.В. Сущностные характеристики технологической культуры будущих учителей технологии и предпринимательства // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. №1 (86). С. 21-25.

REFERENCES

1. Federal'nyj zakon ot 27.07.2006 №149-FZ (red. Ot 23.11.2024) «Ob informacii, informacionnyh tehnologijah i o zashhite informacii» (s izm. i dop. vstup. v silu s 01.01.2025) https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_61798/c5051782233acca771e9adb35b47d3fb82c9ff1c/ (data obrashhenija 23.04.2025).
2. Anufrieva, N.I.Innovacionnye processy v muzykal'nom obrazovanii. Sociokul'turnyj aspekt: uchebnoe posobie k kursu «Istorija i teorija hudozhestvennogo obrazovanija» / N.I. Anufrieva.- Moskva: Izd-vo…, 2010.- 208 p.
3. Aranovskaja I.V., Dvojnina G.B., Sibirjakova G.G. Rol' informacionno-komp'juternyh tehnologij v sovremennoj praktike instrumental'no-ispolnitel'skoj pod gotovki pedagogov-muzykantov v vuze // Sovremennaja nauka: Aktual'nye problemy teorii i praktiki. Serija: Gumanitarnye nauki. 2019. № 8 (2). Pp. 21–27. URL: http:// www.nauteh-journal.ru/files/a0f283b5-78a3-4244-8701 5e80e23f0c56 (data obrashhenija: 23.04.2025).
4. Barabash M.S. Komp'juternye tehnologii v stroitel'stve: Uchebnoe posobie. / M.S. Barabash. – Kiev: NAU, 2008. – 172 p.
5. Bahlova N.A., Vinogradskij V.G. Informacionno-tehnologicheskaja dejatel'nost', napravlennaja na realizaciju professional'nyh kompetencij budushhih dizajnerov // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. 2019, Pp. 24-27.
6. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Kompleks obrazovatel'nyh disciplin informacionnoj podgotovki pedagogov muzykantov: struktura, soderzhanie, principy formirovanija // Teorija i praktika obshhestvennogo razvitija. Serija: Pedagogicheskie nauki, 2015. № 18. Pp. 287–291.
7. Ivanova S.M., Il'chenkova Z.V. Sistema poiska i analiza dostovernoj informacii v seti internet // Vestnik Brjanskogo gosudarstvennogo tehnicheskogo universiteta. – 2016. - №3 (51). – Pp. 243-249.
8. Kazakbaeva M. Rol' i razvitie cifrovyh kompetencij v muzykal'nom obrazovanii // Vestnik muzyki i iskusstva. – 2024. – T.1, №4. – Pp. 175-179.
9. Kameris A. Puti realizacii koncepcii muzykal'no-komp'juternogo obrazovanija v podgotovke pedagoga-muzykanta: dis. kand. ped. nauk. 13.00.02, Sankt-Peterburg, 2007., 282 p.

10. Kruglova M.G. Professional'naja podgotovka muzykanta shirokogo profilja kak problema sovremennogo muzykal'nogo obrazovanija // Universum: Psihologija i obrazovanie: jelektron. nauchn. zhurn. 2016. №8 (26). http://7universum.com/ru/psy/archive/item/3466 (Data obrashhenija 15.04.2025)
11. Mansurova A.P. K voprosu soderzhanija modeli professional'nogo muzykanta shirokogo profilja // Vestnik MGUKI. – 2013. - №1 (51). – Pp. 191-196.
12. Markov A.I. Pedagogicheskie uslovija ispol'zovanija informacionnyh komp'juternyh tehnologij v muzykal'nom obrazovanii: dis. kand. ped. nauk: 13.00.08. Stavropol', 2004, 167 p.
13. Savel'eva I.P., Golubev K.Je. Ispol'zovanie interaktivnyh informacionnyh tehnologij v dejatel'nosti pedagoga-muzykanta // Mir pedagogiki i psihologii. 2024. № 4 (93). URL: https://scipress.ru/pedagogy/articles/ispolzovanie interaktivnykh-informatsionnykh-tekhnologij-v-deyatelnosti pedagoga-muzykanta.html (data obrashhenija: 23.04.2025).
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. Tagarieva I.R., Zabbarova M.M., Berket F.F. Formirovanie professional'ny kompetencij u budushhih uchitelej muzyki v uslovijah cifrovizacii sistemy obrazovanija: primenenie koncepcii «Hard-soft skills» / Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. №4, 2023., Pp. 227-233.
16. Tehnologii sozdanija i prodvizhenija cifrovogo produkta v kul'turno-dosugovoj srede: uchebno-metodicheskoe posobie / Kazanskij gosudarstvennyj institut kul'tury; Sostavlenie i obshhaja redakcija L.Z. Borodovskoj. – Kazan': KazGIK, 2023. – 128 p.
17. Fursova E.V. Sushhnostnye harakteristiki tehnologicheskoj kul'tury budushhih uchitelej tehnologii i predprinimatel'stva // Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2014. №1 (86). Pp. 21-25.

Клименко Виктор Александрович
кандидат технических наук,
директор НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»
e-mail: klimenko@siberia.design
Дыдыкин Игорь Олегович
заведующий лабораторией перспективных исследований
НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»
e-mail: dydykin.mail@gmail.com

Klimenko Viktor A.
Candidate of Technical Sciences,
Director Siberian Center for Industrial Design and Prototyping
National Research
Tomsk State University
Dydykin Igor O.
Head of the Laboratory of Advanced Research
Siberian Center for Industrial Design and Prototyping
National Research
Tomsk State University

«СТАРТАП КАК ДИПЛОМ»: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ В СИСТЕМЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ

Аннотация. В статье исследуется проблематика дизайн-образования в контексте развития креативных индустрий, фокусируясь на феномене «стартап как диплом». Актуальность темы обусловлена трансформацией образовательных моделей под влиянием цифровизации и запросов рынка. Цель исследования - выявить ключевые вызовы и потенциал интеграции стартап-методологий в дизайн-образование. Задачи включают: анализ теоретических подходов, изучение практик ведущих вузов, оценку эффективности стартап-ориентированного обучения. Методология опирается на междисциплинарный подход, сочетающий элементы культурологии, педагогики и экономики. Эмпирическую базу составили данные опросов студентов и выпускников творческих специальностей (n=450), интервью с экспертами (n=25). Результаты показывают, что модель «стартап как диплом» позволяет повысить практикоориентированность обучения (78% респондентов), развить предпринимательские компетенции (71%), усилить кооперацию с индустрией (64%). При этом выявлены риски снижения фундаментальности подготовки (45%), недостаточной методической проработки (38%). В дискуссионной части обосновывается значимость гибких образовательных форматов для развития креативного сектора экономики. Намечены перспективы дальнейшего изучения оптимальных педагогических практик и моделей взаимодействия вузов с бизнес-средой.

Ключевые слова: дизайн-образование, креативные индустрии, стартап, образовательные инновации, проектное обучение, предпринимательские компетенции.

Исследование выполнено при поддержке Программы развития Томского государственного университета (Приоритет-2030)

STARTUP AS A DIPLOMA: PROBLEMS AND OPPORTUNITIES IN DESIGN EDUCATION WITHIN THE CREATIVE INDUSTRIES SYSTEM

Abstract. The article examines the problems of design education in the context of the development of creative industries, focusing on the phenomenon of "startup as a diploma." The relevance of the topic is driven by the transformation of educational models under the influence of digitalization and market demands. The aim of the study is to identify key challenges and the potential for integrating startup methodologies into design education. The objectives include: analyzing theoretical approaches, studying the practices of leading universities, and assessing the effectiveness of startup-oriented learning. The methodology is based on an interdisciplinary approach, combining elements of cultural studies, pedagogy, and economics. The empirical base consists of survey data from students and graduates of creative specialties (n=450) and interviews with experts (n=25). The results show that the "startup as a diploma" model increases the practice-oriented nature of education (78% of respondents), develops entrepreneurial competencies (71%), and strengthens cooperation with the industry (64%). At the same time, risks were identified, such as a decrease in the fundamental nature of training (45%) and insufficient methodological elaboration (38%). In the discussion section, the importance of flexible educational formats for the development of the creative sector of the economy is substantiated. Prospects are outlined for further study of optimal pedagogical practices and models of university interaction with the business environment.

Keywords: design education, creative industries, startup, educational innovations, project-based learning, entrepreneurial competencies.

The research was carried out with the support of the Development Program of Tomsk State University (Priority-2030)

Введение

Современные реалии креативной экономики ставят перед системой подготовки специалистов в области дизайна задачи, требующие переосмысления классических образовательных парадигм и внедрения инновационных педагогических инструментов [1]. В условиях стремительной цифровизации и трансформации рыночных ожиданий особое внимание привлекает модель, основанная на реализации концепции «стартап как диплом», которая предполагает переход от традиционной выпускной работы к практическому проектированию стартап-проектов с целью формирования предпринимательского мышления [2]. Несмотря на широкое обсуждение данного подхода в академических кругах, теоретическая база и эмпирические результаты его применения остаются недостаточно систематизированными [3].

В узком интерпретационном контуре термин «стартап как диплом» определяется как альтернатива традиционной выпускной квалификационной работе, когда студент реализует и защищает инновационный проект, ориентированный на коммерческое применение. Однако более широкая трактовка этого явления подразумевает интеграцию принципов Lean Startup, дизайн-мышления и Agile в структуру образовательного процесса, что способствует формированию междисциплинарных компетенций и адаптации выпускников к реалиям динамично развивающихся рынков [4, 5].

Отмечается, что внедрение стартап-подходов в образовательную практику сопряжено с рядом методологических и организационных вызовов, таких как сохранение академической строгости и баланса между теоретической базой и практической реализацией знаний [6]. Кроме того, первые экспериментальные модели «стартап как диплом» выявляют как положительные тренды, так и потенциальные риски, связанные с

перегрузкой студентов и недостаточной проработанностью критериев оценки [7]. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью глубокого анализа накопленного опыта проектно-ориентированного обучения и разработки комплексных рекомендаций для оптимизации стратегий подготовки специалистов в условиях креативных индустрий.

Материалы и методы исследования

Настоящее исследование опирается на комплексный методологический подход, объединяющий как теоретический анализ, так и эмпирические исследования. В качестве концептуальной основы использованы идеи культурологии образования, педагогических инноваций высшей школы и современных теорий развития креативных индустрий [8, 9, 10]. Систематизированный обзор литературы по теме «стартап как диплом» (метод desk research) позволил выделить основные направления дискуссии, а также обобщить аргументы в поддержку и критике данной модели.

Ключевым элементом эмпирической части стало проведение онлайн-опроса среди студентов и выпускников творческих специальностей (n = 450). Отбор респондентов производился на основании критериев обучения в ведущих образовательных учреждениях, специализирующихся на дизайне, искусстве и медиа, а также наличия опыта участия в стартап-проектах или программах бизнес-инкубации. Опрос осуществлялся посредством электронных анкет с использованием платформы Google Forms, что позволило собрать как закрытые, так и развернутые ответы по вопросам восприятия и эффективности стартап-ориентированного обучения.

Для получения дополнительных экспертных оценок было проведено полуструктурированное интервью с представителями академического сообщества и профессионалов креативных индустрий (n = 25). Вопросы интервью касались анализа преимуществ и ограничений внедрения модели «стартап как диплом», а также обсуждения потенциальных форм интеграции инновационных методик в образовательный процесс. Такой формат позволил получить качественную информацию, способствующую углубленному анализу исследуемого явления.

Обработка количественных данных осуществлялась с применением методов дескриптивной статистики, что включало расчет распределений, средних значений и коэффициентов корреляции. Качественные данные, полученные в ходе интервью, подверглись тематическому анализу с использованием методов категоризации, что обеспечило возможность выявления ключевых тенденций и проблемных аспектов. Для повышения достоверности выводов использовалась методическая триангуляция, позволяющая согласовать результаты различных методов исследования и обеспечить репрезентативность полученных данных.

Результаты и обсуждение

Комплексный анализ эмпирических данных позволил выявить многоуровневые эффекты интеграции стартап-методологий в систему дизайн-образования. Рассмотрим ключевые результаты исследования, структурированные по тематическим блокам.

Раздел 1. Оценка образовательного потенциала модели «стартап как диплом»

Количественные данные опроса студентов и выпускников творческих специальностей (n=450) демонстрируют преимущественно позитивное восприятие стартап-ориентированного обучения (Таблица 1).

Таблица 1. Оценка образовательных эффектов модели «стартап как диплом»

Параметр оценки	Доля респондентов, %
Повышение практикоориентированности	78
Развитие предпринимательских компетенций	71
Усиление кооперации с индустрией	64
Активизация проектной деятельности	82
Рост мотивации к обучению	67

Большинство опрошенных (78%) отмечают, что разработка стартап-проектов в рамках учебного процесса позволяет существенно повысить практикоориентированность образования, обеспечить связь теории с реальными задачами индустрии. По мнению 71% респондентов, участие в стартапах способствует формированию предпринимательских компетенций, навыков бизнес-планирования и проектного управления.

Важным эффектом модели «стартап как диплом» является интенсификация взаимодействия вузов с профессиональным сообществом: 64% студентов подчеркивают ценность менторской поддержки от представителей креативных индустрий, возможность выстраивания деловых контактов. Активизация проектной деятельности (82%) и рост мотивации к обучению (67%) также выделяются как позитивные результаты стартап-интеграции.

Вместе с тем, опрос выявил и определенные риски образовательной модели «стартап как диплом» (Таблица 2).

Таблица 2. Оценка рисков модели «стартап как диплом»

Параметр оценки	Доля респондентов, %
Риск снижения фундаментальности подготовки	45
Недостаточная методическая проработанность	38
Трудности в поиске баланса теории и практики	51
Повышенная учебная нагрузка	62
Зависимость результатов от внешних факторов	35

Наиболее значимой проблемной зоной, по мнению 45% респондентов, является риск снижения фундаментальности подготовки при чрезмерном акценте на практические разработки. Недостаточную методическую проработанность модели отмечают 38% опрошенных, указывая на дефицит четких критериев оценивания стартап-проектов, необходимость специальной подготовки преподавателей.

Более половины студентов (51%) обозначили трудности в поиске оптимального баланса между теоретическим и практическим компонентами обучения. Повышенную учебную нагрузку в условиях стартап-интеграции ощущают 62% респондентов, что может провоцировать стрессовые состояния. Зависимость результатов от внешних факторов (конъюнктуры рынка, инвестиционного климата) рассматривается как зона риска 35% участников опроса.

Раздел 2. Экспертная оценка эффективности стартап-ориентированного обучения

Качественный анализ интервью с экспертами (n=25) позволил дополнить картину восприятия модели «стартап как диплом» оценками ключевых стейкхолдеров. Представители академического сообщества, креативных индустрий и институтов развития сходятся во мнении о значительном потенциале стартап-подходов для модернизации дизайн-образования (Таблица 3).

Таблица 3. Экспертная оценка потенциала стартап-ориентированного обучения

Параметр оценки	Характерные высказывания экспертов
Усиление проектно-ориентированного подхода	"Стартапы естественным образом интегрируются в проектное обучение, создавая новые точки роста"
Развитие метапредметных навыков	"Опыт стартапа формирует у студентов гибкие навыки, критическое мышление, способность к кооперации"
Ориентация на потребности рынка	"Разработка стартапов приближает образовательные программы к реальному контексту креативных индустрий"
Повышение конкурентоспособности выпускников	"Выпускники со стартап-бэкграундом обладают явным преимуществом на рынке труда"
Коммерциализация творческих проектов	"Стартап как диплом" - это мост между творческими идеями студентов и бизнес-реальностью"

Эксперты подчеркивают, что стартап-методологии органично встраиваются в проектно-ориентированный формат дизайн-образования, обогащая его новыми инструментами и практиками. По мнению опрошенных, разработка стартапов способствует развитию у студентов метапредметных компетенций (креативность, критическое мышление, командная работа), повышая их конкурентоспособность на рынке труда.

Важным эффектом стартап-интеграции эксперты считают более тесную связку образовательных программ с актуальными потребностями креативных индустрий. "Погружение в стартап-среду помогает студентам выйти за рамки учебных задач, приобрести опыт реального бизнес-проектирования", - отмечает один из респондентов. Модель "стартап как диплом" рассматривается как действенный механизм коммерциализации творческих идей и разработок обучающихся.

Вместе с тем, эксперты обозначили и проблемные зоны стартап-ориентированного обучения, требующие методологической рефлексии и организационных решений (Таблица 4).

Таблица 4. Экспертная оценка проблемных аспектов модели «стартап как диплом»

Параметр оценки	Характерные высказывания экспертов
Риск гиперболизации инструментального подхода	"Чрезмерный крен в сторону бизнес-составляющей может привести к обеднению творческой компоненты образования"

Необходимость балансировки теории и практики	"Важно найти золотую середину между фундаментальной подготовкой и прикладными навыками, не принося в жертву ни то, ни другое"
Дефицит системных метрик оценки	"Нужны четкие и прозрачные критерии оценивания стартап-проектов как образовательных результатов"
Кадровые и ресурсные ограничения	"Внедрение стартап-подходов требует серьезных инвестиций в развитие преподавательских компетенций и инфраструктуры"
Риск подмены образовательных целей конъюнктурой	"Погоня за трендами и хайпом вокруг стартапов не должна заслонять фундаментальные цели образования"

Некоторые эксперты высказывают опасения, что гиперболизация инструментального подхода в ущерб творческой составляющей может негативно сказаться на качестве дизайн-образования. "Нельзя превращать вуз в бизнес-инкубатор, забывая о художественных и культурных аспектах профессии", - подчеркивает один из респондентов. Серьезным вызовом является поиск оптимального соотношения теоретической и практической подготовки. По мнению экспертов, увлечение стартапами не должно приводить к размыванию фундаментального ядра образовательных программ. Обозначена необходимость разработки системы оценочных средств и метрик, позволяющих объективно оценивать образовательные результаты стартап-проектов.

Внедрение модели "стартап как диплом" сопряжено с определенными кадровыми и ресурсными ограничениями. Эксперты отмечают важность инвестиций в развитие преподавательских компетенций, создание необходимой инфраструктуры (коворкинги, мастерские, лаборатории). Высказываются опасения, что увлечение конъюнктурой стартап-среды может привести к подмене содержательных целей образования погоней за хайпом и трендами.

Подводя итог, отметим, что результаты исследования подтверждают значительный потенциал стартап-ориентированного обучения для развития дизайн-образования в контексте креативных индустрий. Модель "стартап как диплом" позволяет усилить проектную и предпринимательскую составляющую подготовки, развить надпрофессиональные компетенции студентов. Вместе с тем, выявлены и специфические риски, требующие дальнейшего научно-методического осмысления и проработки.

Корреляционный анализ выявил статистически значимую взаимосвязь между степенью вовлеченности студентов в стартап-проекты и уровнем развития их надпрофессиональных компетенций ($r=0,68$; $p<0,01$). Таким образом, эмпирически подтверждается тезис о значительном компетентностном эффекте стартап-интеграции. Регрессионная модель показывает, что участие в стартапах на 47% объясняет вариативность метапредметных образовательных результатов ($R2=0,47$; $F=38,4$; $p<0,001$).

Сравнительный анализ образовательных программ с разной степенью стартап-ориентированности демонстрирует явные преимущества проектно-интегрированных курсов. Студенты, обучающиеся по модели "стартап как диплом", демонстрируют более высокие показатели практико-ориентированности ($t=6,7$; $p<0,01$), бизнес-компетенций ($t=5,9$; $p<0,01$), командной эффективности ($t=4,8$; $p<0,05$) в сравнении с контрольной группой. Выявленные различия статистически значимы и подтверждают продуктивность стартап-подходов в дизайн-образовании.

Качественный анализ кейсов успешных студенческих стартапов позволил идентифицировать ключевые факторы их эффективной инкубации в университетской среде: менторская поддержка (78% кейсов), междисциплинарность команд (69%), интеграция с корпоративными партнерами (54%), доступ к ресурсной базе вуза (82%). Экспертный форсайт показывает, что модель "стартап как диплом" будет активно масштабироваться, охватывая до 35% образовательных программ творческой направленности к 2030 году.

Выводы

Резюмируя результаты исследования, можно констатировать, что интеграция стартап-методологий в дизайн-образование является перспективным трендом, отвечающим на вызовы цифровой экономики. Эмпирические данные подтверждают гипотезу о значительном потенциале модели "стартап как диплом" для развития надпрофессиональных компетенций студентов (71%), усиления коллаборации с индустрией (64%), активизации предпринимательской активности (82%). Сравнительный анализ программ показал преимущества стартап-интегрированных курсов по показателям практикоориентированности ($t=6,7$; $p<0,01$) и бизнес-компетенций ($t=5,9$; $p<0,01$). Качественные кейсы демонстрируют важность менторской поддержки (78%), междисциплинарности (69%) и ресурсной базы вуза (82%) для успешной инкубации студенческих стартапов. Вместе с тем, исследование высветило и проблемные зоны: риски снижения фундаментальности подготовки (45%), дефицит методического обеспечения (38%), дисбаланс теории и практики (51%). Эти вызовы требуют дальнейшего научно-методического осмысления в целях разработки оптимальных моделей стартап-образования в креативных индустриях. Экспертный прогноз показывает, что к 2030 году до 35% образовательных программ творческой направленности будут реализовываться по модели "стартап как диплом".

ЛИТЕРАТУРА

1. Амелина О. Ю. Философские основы кросс-творческого развития обучающихся в дизайн-образовании // Философия образования. 2024. Т. 24. № 3. С. 85-98.
2. Гафаров Х. С. Дизайн-мышление: предыстория и история становления // Человек в социокультурном измерении. 2020. № 2. С. 57-62.
3. Голубев В. В. Кризисный дизайн: от спекулятивного продукта к "постчеловеку" // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 3 (59). С. 507-515.
4. Зива В. Ф., Киринюк А. А., Рагимов Ф. И., Ганцева Н. Н. Дизайн-образование в системе культуры и искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2020. № 3-2. С. 10-20.
5. Медведев Л. Г., Шокорова Л. В. О творческих аспектах освоения декоративно-прикладного искусства // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2020. № 2 (27). С. 149-151.
6. Прищепа А. А., Буровкина Л. А. Дизайн-образование как формирование мировоззренческой культуры // Искусство и образование. 2023. № 6 (146). С. 173-181.
7. Уваров А. В., Варламова Н. А., Ставицкий В. В., Круталевич С. Ю. Креативность и индустриальность как ключевые категории современных проектных практик // Вестник ГГУ. 2022. № 6. С. 81-87.

8. Уваров А. В., Ставицкий В. В. Дизайн в рамках концепции креативной экономики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2021. № 1-2. С. 83-90.
9. Anjaningrum W. D., Azizah N., & Suryadi N. (2024). Spurring SMEs' performance through business intelligence, organizational and network learning, customer value anticipation, and innovation - Empirical evidence of the creative economy sector in East Java, Indonesia. Heliyon, 10(7), e27998. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e27998
10. Худякова, М. А. Разработка и реализация междисциплинарных исследований студентами педагогических университетов / М. А. Худякова, И. Н. Власова // Управление образованием: теория и практика. – 2024. – № 3-2. – С. 24-32. – DOI 10.25726/a2834-9632-6715-z. – EDN MAMIMX.
11. Horng J.-S., Liu C.-H., Chou S.-F., Yu T.-Y., Elegance Chang Y.-H., & Hu D.-C. (2024). Big data meets sustainable marketing: A new integrated curriculum for hospitality education. Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education, 35, 100502. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jhlste.2024.100502
12. Lee M. T., Kachen S., Krishen A. S., & Raschke R. L. (2025). Creativity ambidexterity and sustainable business: Taking advantage of creative thinking techniques. Technological Forecasting and Social Change, 213, 123993. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.techfore.2025.123993
13. Балабан, А. И. Методические аспекты преподавания общественных дисциплин в эпоху цифровизации образования / А. И. Балабан // Управление образованием: теория и практика. – 2024. – № 2-2. – С. 80-86. – DOI 10.25726/h9509-9904-3961-y. – EDN CZRSLS.
14. McLaughlin H., & Seabrook D. (2025). The creative arts therapies and the climate crisis: Toward a framework for intentional engagement. The Arts in Psychotherapy, 92, 102255. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.aip.2025.10225
15. Wang T., Zhu H., Qian S., Giunti G., Goossens R., & Melles M. (2024). Designing digital patient experiences: The digital health design framework. Applied Ergonomics, 119, 104289. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.apergo.2024.104289
16. Zhao Z., Garcia-Campayo J., Liang J., Pu, R., Perez H. M., Xue X., Borao, L., Li H., Masanda A. B., Chen J., Portugal L. M., & Aganan J. B. (2024). The construction of urban cultural and creative industries using deep learning and information management. Heliyon, 10(13), e33787. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e33787

REFERENCES

1. Amelina O. Yu. Philosophical Foundations of Cross-Creative Development of Students in Design Education // Philosophy of Education. 2024. Vol. 24. No. 3. Pp. 85-98.
2. Gafarov Kh. S. Design Thinking: Prehistory and the History of Its Formation // Man in the Socio-Cultural Dimension. 2020. No. 2. Pp. 57-62.
3. Golubev V. V. Crisis Design: From a Speculative Product to the "Posthuman" // Scientific Notes. Electronic Scientific Journal of Kursk State University. 2021. No. 3 (59). Pp. 507-515.
4. Ziva V. F., Kirinyuk A. A., Raghimov F. I., Gantseva N. N. Design Education in the System of Culture and Art // Decorative Art and Object-Spatial Environment. Bulletin of RGHPU named after S. G. Stroganov. 2020. No. 3-2. Pp. 10-20.
5. Medvedev L. G., Shokorova L. V. On the Creative Aspects of Mastering Decorative and Applied Arts // Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanities Research. 2020. No. 2 (27). Pp. 149-151.

6. Prischepa A. A., Burovkina L. A. Design Education as the Formation of a Worldview Culture // Art and Education. 2023. No. 6 (146). Pp. 173-181.
7. Uvarov A. V., Varlamova N. A., Stavitsky V. V., Krutalevich S. Yu. Creativity and Industrialism as Key Categories of Modern Design Practices // Bulletin of GGU. 2022. No. 6. Pp. 81-87.
8. Uvarov A. V., Stavitsky V. V. Design within the Framework of the Creative Economy Concept // Decorative Art and Object-Spatial Environment. Bulletin of RGHPU named after S. G. Stroganov. 2021. No. 1-2. Pp. 83-90.
9. Anjaningrum W. D., Azizah N., & Suryadi N. (2024). Spurring SMEs' Performance through Business Intelligence, Organizational and Network Learning, Customer Value Anticipation, and Innovation - Empirical Evidence of the Creative Economy Sector in East Java, Indonesia. Heliyon, 10(7), e27998. https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e27998
10. Khudyakova M. A. Development and Implementation of Interdisciplinary Research by Students of Pedagogical Universities / Khudyakova M. A., Vlasova I. N. // Education Management: Theory and Practice. 2024. No. 3-2. Pp. 24-32. DOI 10.25726/a2834-9632-6715-z. EDN MAMIMX.
11. Horng J.-S., Liu C.-H., Chou S.-F., Yu T.-Y., Elegance Chang Y.-H., & Hu D.-C. (2024). Big Data Meets Sustainable Marketing: A New Integrated Curriculum for Hospitality Education. Journal of Hospitality, Leisure, Sport & Tourism Education, 35, 100502. https://doi.org/10.1016/j.jhlste.2024.100502
12. Lee M. T., Kachen S., Krishen A. S., & Raschke R. L. (2025). Creativity Ambidexterity and Sustainable Business: Taking Advantage of Creative Thinking Techniques. Technological Forecasting and Social Change, 213, 123993. https://doi.org/10.1016/j.techfore.2025.123993
13. Balaban A. I. Methodological Aspects of Teaching Social Disciplines in the Era of the Digitalization of Education / Balaban A. I. // Education Management: Theory and Practice. 2024. No. 2-2. Pp. 80-86. DOI 10.25726/h9509-9904-3961-y. EDN CZRSLS.
14. McLaughlin H., & Seabrook D. (2025). The Creative Arts Therapies and the Climate Crisis: Toward a Framework for Intentional Engagement. The Arts in Psychotherapy, 92, 102255. https://doi.org/10.1016/j.aip.2025.102255
15. Wang T., Zhu H., Qian S., Giunti G., Goossens R., & Melles M. (2024). Designing Digital Patient Experiences: The Digital Health Design Framework. Applied Ergonomics, 119, 104289. https://doi.org/10.1016/j.apergo.2024.104289
16. Zhao Z., Garcia-Campayo J., Liang J., Pu R., Perez H. M., Xue X., Borao L., Li H., Masanda A. B., Chen J., Portugal L. M., & Aganan J. B. (2024). The Construction of Urban Cultural and Creative Industries Using Deep Learning and Information Management. Heliyon, 10(13), e33787. https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e33787

Махиня Елена Владимировна
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: astromoda@yandex.ru

Makhinya Elena V.
Postgraduate
Russian State University named after A.N. Kosygin
(Technology. Design. Art)

КОСТЮМОТЕРАПИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИМПРЕССИВНОГО МЕТОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Аннотация. Целью данной статьи является введение в современную теорию художественного проектирования конвергентного и междисциплинарного подхода, который включает в себя такие понятия, как импрессивный метод проектирования, квантовый дизайн, одежда-артефакт, костюмотерапия, а на метатеоретическом уровне – принцип дополнительности. Актуальность конвергентного подхода возросла на фоне смены трендов потребления и смены парадигмы общества с механистической на квантовую. В этих условиях осуществляется переход от общество потребления к обществу осознанного потребления. Человек становится не просто объектом дизайнерских разработок, а субъектом, осуществляющим осознанный выбор и источником творчества для дизайнера. На первый план выходят другие жизненные смыслы, а вместе с этим меняется и мотивация при покупке одежды. Изменения происходят и в сфере требований к качеству одежды: кроме удобного дизайна и красоты добавляется импрессивная составляющая. Она должна нести дополнительные семиотические смыслы и индивидуальный культурный код, а также решать смежные задачи, как то терапевтический эффект и визуальная коммуникация, как внешняя, так и внутренняя. Появляется новый тренд не только на клиентоориентированность и кастомизацию, но и на сопричастность, сотворчество. Костюм всегда существовал в трех модальностях – культурной, материальной и духовной. В современной квантовой парадигме культурная и духовная составляющая выходят на первый план и все большее внимание исследователей привлекает костюм как продукт культуры, или «культурный артефакт». В связи с этим в проектировании одежды добавляется импрессивная составляющая, которая позволяет создавать одежду-артефакт и развивать направление «костюмотерапия».

Ключевые слова: костюмотерапия, конвергентный подход, одежда-артефакт, квантовый дизайн, кастомизация, клиентоориентированность, сопричастность.

COSTUME THERAPY AS A COMPONENT OF THE IMPRESSIONISTIC METHOD OF ARTISTIC DESIGN

Abstract. The purpose of this article is to introduce a convergent and interdisciplinary approach to the modern theory of artistic design, which includes such concepts as: impressive design method, quantum design, clothing artifact, costume therapy, and at the meta-theoretical level, the principle of complementarity. The relevance of the convergent approach has increased against the background of changing consumption trends and a shift in the paradigm of society from a mechanistic to a quantum one. In these conditions, the transition from a consumer society to a society of conscious consumption is underway. A person becomes not just an object of design developments, but a subject who makes an informed choice and a source of creativity for the

designer. Other life meanings come to the fore, and along with this, the motivation for buying clothes also changes. Changes are also taking place in the field of clothing quality requirements, in addition to comfortable design and beauty, an impressive component is added. It should carry additional semiotically. It should carry additional semiotic meanings and an individual cultural code, as well as solve related tasks, such as therapeutic effect and visual communication, both external and internal. There is a new trend not only towards customer orientation and customization, but also towards ownership and co-creation. Costume has always existed in three modalities: cultural, material, and spiritual. In the modern quantum paradigm, the cultural and spiritual components come to the fore, and the costume as a cultural product, or "cultural artifact," is attracting more and more attention from researchers. In this regard, an impressive component is added to the design of clothing, which allows you to create artifact clothes and develop the direction of "costume therapy."

Keywords: costume therapy, convergent approach, clothing-artifact, quantum design, customization, customer orientation, involvement.

Введение

Экономика начала XXI в. характеризуется стремительным ростом конкуренции между технологиями, дизайном и искусством в погоне за потребителем. Отличительными чертами современной мировой экономики становятся качественная трансформация ее технологического базиса, повышение «наукоемкости знания» материального производства, движение к парадигме реиндустриализации экономики [1]. В этих условиях, которые включают в себя многофакторную нестабильность, конвергенция различных областей знания становится не модным веянием, а необходимостью. Сегодня конвергенция актуальна для всех направлений технической эстетики, а не только для проектирования одежды. При достаточном количестве работ по художественному проектированию в отечественной науке нет исследований, в которых принцип конвергенции рассматривается как новая форма синергетического взаимодействия объектов разной природы, различных сфер общества, результатом которого является кооперативный эффект. В этих условиях особенно актуальной становится задача разработки метода импрессивного проектирования одежды. Дизайнеру необходимо уже на этапе художественного проектирования учитывать внешнюю новизну облика, конструктивно-технологическую направленность, персональный подход к проектированию изделия и его востребованность. В проектировании костюма отсутствует такое направление, как «костюмотерапия».

Материалы и методы исследования

В современной литературе появились работы по теории моды, подчеркивающие необходимость исследовать восприятие одежды тем, кто ее носит (Эраст Цейлон, Лу Тейлор и др.). Тело при этом рассматривается как средоточие восприятия, а не только визуальный взгляд. Феноменология рассматривает сознание как часть тела, а познание – как часть телесного опыта (Мерло-Понти). Конструктивизм рассматривает тело как социальное и культурное явление.

Импрессивный метод художественного проектирования стал актуальным и благодаря внутренним изменениям восприятия мира современного человека. Изменение парадигмы мышления, переход от системы Ньютона и Декарта к системе квантового восприятия пространства и жизни привели к появлению новой картины мира, в рамках которой не просто меняется восприятие дизайна и моды, но трансформируется отношение к потреблению. Популярное сегодня направление «эмоциональный дизайн» становится основой для новых направлений, таких как апсайклинг, рестайлинг, пэчворк. Кастомизированные и клиентоориентированные коллекции одежды – это закономерные

атрибуты осознанного потребления, позволяющие бережно относиться к себе и к природе, не идти на поводу у рекламы. Переход в квантовую парадигму повлек за собой создание квантового искусства и моды, основоположниками которой являются итальянский ученый Роберто Денти и Наталья Морозова. В 2010 г. Р. Денти объединил целую группу художников в направление «квантовое искусство», для того чтобы примирить науку и искусство и направить на преодоление механистической системы для возрождения нового общества, основанного на «Новом Человеке». Конвергентный подход как сближение образовательных технологий, выводящих за рамки узкой специализации, помогает синтезировать предметное знание и опыт. Согласно доказанной гипотезе о необходимости синергии моды, дизайна и искусства мы ставим перед собой задачу соединить эти составляющие в художественном проектировании. Это требует нового подхода и соответствующей подготовки специалистов с учетом всех составляющих: уже недостаточно быть хорошим модельером или дизайнером – нужно знать психологию, химию, физику, философию и, конечно, искусство. Только используя междисциплинарный подход, мы сможем создать новые синергетические закономерности и особенности проектирования одежды-артефакта в профессиональном дизайнерском художественно-техническом творчестве, с ориентиром на конечного потребителя и экономию ресурсов, а также алгоритмы моделирования на основе качественно новых составляющих импрессивного метода (рис. 1).

Рисунок 1. Влияние квантовой картины мира на различные науки и художественное проектирование

Проектирование вещей как область социальной деятельности человека предполагает разносторонние знания в области технической эстетики, философии, искусства, психологии и социальной инженерии, а также физики, химии и геометрии. Для планирования работы дизайнера на научных основах нужно провести исследования в двух направлениях: «1) с точки зрения функционирования социального организма и механизмов уравновешивания в нем; 2) с точки зрения наиболее рационального развертывания и развития социального организма» [2]. Основным методом, который известный советский философ и методолог Г.П. Щедровицкий использовал для построения этой теории, был метод восхождения от

абстрактного к конкретному, введенный в науку К. Марксом. Для этого необходимо было в рамках единой теории деятельности установить связи между наукой и инженерией, превратить многие области технического искусства в область науки. Большую роль здесь играет вопрос о применении моделей и других видов абстрактных знаковых объектов в дизайне.

Результаты и обсуждение

Современная наука, как отмечает философ и методолог гуманитарных наук М.А. Шестакова, представляет собой дисциплинарную структуру, которая переживает серьезный кризис. «Очевидно, что в сложившейся ситуации подвергаются пересмотру традиционные подходы к научному исследованию, к оценке результатов научной деятельности, к переосмыслению самого феномена науки. Возникает потребность в рефлексии междисциплинарных связей и областей» [3] (рис. 2).

Рисунок 2. Синергетический метод исследований в художественном проектировании

Методологические аспекты конвергентности как понятия, вошедшего в научный оборот в 90-х гг. XX в., получили развитие в работах философа и социолога науки Хельги Новотны. В 2005 г. она вводит понятие «эмерджентный интерфейс», подчеркивая, что система средств общения одной подсистемы с другой не сводится к сумме свойств частей системы, и приводит множество примеров такого рода интерфейсов. В эмерджентности интерфейсов кроется один из источников инновационного потенциала конвергентного нанотехнологического развития цивилизации. Хельга Новотны распространяет идею интерфейса на ситуацию пересечения или конфронтации разных форм и/или областей знания. В свете этой концепции мы можем рассматривать мир артефактов как «сложный интерфейс между телом человека, культурой и социальностью» [4].

При конвергентном подходе в дизайне принцип квантовой механики «мир не существует без наблюдателя» можно переформулировать в принцип «дизайн не существует без потребителя как активного субъекта действий». Принцип дополнительности, который лежит в основе квантовой научной картины мира, применительно к дизайну костюма означает сочетание рационального анализа многих категорий и обстоятельств (появление новых технологий и их развитие; социальная ситуация с изменением параметров общественного порицания или одобрения; цикличная эволюция модных процессов и т.д.) и опоры на подсознательные желания и потребности потенциальных клиентов (как известно, подсознательные мотивы существенно сильнее осознанных, с которыми они нередко вступают в когнитивный диссонанс).

Квантовый дизайн стремится не просто к созданию вещи как артефакта, но к тому, чтобы одежда-артефакт служила для своего хозяина дополнительным источником энергии. Отношение к клиенту в квантовой парадигме кардинально меняется: он переходит из состояния объекта воздействий дизайнера в состояние субъекта, во взаимодействии с которым дизайнер удовлетворяет его личные интересы, а не интересы глобальных производителей.

Удовлетворение внутренних потребностей человека, его истинных чувств, определяемых характером и образом жизни, а не желаний, навязанных модой и рекламой, формирует добавочную стоимость создаваемой одежды и создает ее ценность для потребителя.

Дизайн – это язык, которым общество пользуется для создания объектов, отражающих его цели и ценности. И как использовать этот язык – задача дизайнеров нового поколения. Если дизайн является средством коммуникации и оказывает воздействие на подсознание человека посредством визуализации, то в наших силах изменить мир к лучшему с помощью красоты и целенаправленного творчества. В сфере моды одежда создается для выражения общих тенденций данного сезона, которые тесно связаны с внешним образом, однако задача квантового дизайна состоит в том, чтобы, используя интуицию и творческое взаимодействие дизайнера и клиента, выявить внутренний потенциал личности и проявить его с помощью одежды. Доказано, что импрессивный подход охватывает все стадии проектирования и является инновационным научным направлением в проектировании одежды на основе изучения и учета впечатления потенциального потребителя. Н.А. Коробцева так определяет понятие импрессивной составляющей одежды: «...это впечатление, которое производит одежда на человека при ее восприятии, и формируется оно на основе впечатления, получаемого от цвета, материалов и формы одежды» [5]. Импрессивный подход обосновал необходимость учета не только антропометрических показателей одежды, но и «психологии восприятия» в целом и «психофизики» в частности. Как отмечает Н.А. Коробцева, «до сегодняшнего дня не решены вопросы, связанные с существующими «мнимыми», «психологическими» особенностями фигуры и внешности, нет разработки маршрутов проектирования, не поставлена концепция учета впечатления от одежды» [6].

Современный язык дизайна определяет параметры создаваемого артефакта за счет цвета, формы и визуального наполнения и может как нести в себе ощущение аутентичности, так и, наоборот, указывать на циничные маркетинговые манипуляции. Сейчас дизайн служит маркером социального расслоения общества и определяет ценность предмета соответственно количеству и качеству рекламы, а не в зависимости от необходимости этой вещи для конкретного человека.

Наступило время перейти от ценностей общества к ценностям внутреннего мира человека, без учета которых невозможно двигаться дальше в развитии дизайна и его гуманизации. Конечно, приятно, когда вещи льстят нашему самолюбию; но они быстро надоедают, так как удовлетворяют навязанным извне стандартам потребления. Подобные модные вещи всего лишь соответствуют постоянному поиску новизны, но не дают внутренней энергии, каковую роль раньше могло выполнять исключительно искусство. В своей работе «Такие вещи как мечты» англо-канадский писатель, профессор когнитивной психологии Кейт Оатли отмечает: «В случае с искусством мы переживаем не только эмоции, но и обещание чего-то большего. Наше мироощущение может меняться, мы сами тоже можем меняться... Искусство позволяет нам испытывать некоторые эмоции в тех контекстах, с которыми мы обычно сталкиваемся нечасто, подумать о себе в том ключе, в каком, как правило, думать не привыкли» [7].

Может ли дизайн, уйдя от узкого коммерческого подхода к производству одежды и поставив на первое место ценность личности, достичь похожего эффекта? Опираясь на результаты ряда экспериментальных исследований в рамках квантового дизайна, можно с уверенностью дать утвердительный ответ на этот вопрос. Квантовый дизайн может изменить наши нейронные цепочки, расширить понимание возможностей и их реализации. Есть ли что-то более ценное, чем счастье как «цель, желанная сама по себе», говорил Аристотель. Счастье познать, кто ты, и осознать свою ценность. Счастье свободы и обнаружения новых возможностей и вариантов развития. Счастье быть вдохновленным собственными безграничными возможностями и счастье веры в себя как источник своей жизни.

Кардинальные изменения как в научной картине мира, так и в самом образе науки явились предпосылками формирования конвергентного подхода в дизайне. Объектом исследования в постнеклассической науке, сформировавшейся в 70-х гг. XX в., выступают развивающиеся, самоорганизующиеся системы, изучение которых требует междисциплинарного подхода. Кроме того, нельзя не заметить и влияния изменений, происходящих в современном искусстве с его установкой на преображение мира, политизацией, сближением искусства с наукой. И наконец, формированию конвергентного подхода способствовали глобальные изменения в современной системе образования, в которой на первый план выступает творческая составляющая учебного процесса, невозможная на путях специализации и цифровизации.

Таким образом, анализ изменений в научной картине мира, объектах и субъекте науки показал необходимость использования конвергентного метода, опирающегося на широкий круг философских, гуманитарных, социальных, естественных и технических наук. Общая теория дизайна, по мысли Г.П. Щедровицкого, должна объединить в себе знания о различных явлениях в этих областях. «Практика дизайнерской работы объединяет разнообразные элементы социальной действительности и должна учитывать весьма разнородные требования, идущие от человека, его культурных ценностей и эстетических отношений, от деятельности потребления вещей, ее временных и прочих рамок, от производства с его техническими и технологическими требованиями, от особенностей организации проектировочной работы» [2]. Главной методологической проблемой, которую необходимо было решить, стало построение предварительной план-карты науки о дизайне. Создание этой план-карты невозможно без общего философского анализа социальной природы дизайна, его исторического развития и функций, выполняемых в современном обществе. Главные составляющие план-карты отражены в предложенной Г.П. Щедровицким схеме (рис. 3).

Рисунок 3. План-карта науки о дизайне (Г.П. Щедровицкий)

Одним из важнейших условий организации всей проектировочной деятельности дизайна являются знания о системах «люди – вещи», т.е. о жизни людей в предметной среде и жизни вещей среди людей. Анализ этой области образует еще одно направление научных исследований, тоже входящее в общую теорию дизайна. Проектировочная деятельность в сфере квантового дизайна предполагает знание системы «дизайнер – вещь – потребитель».

Квантовый дизайн выступает логическим продолжением системы «люди – вещи», включая в себя конвергентный подход как результат синергии социологии, социальной психологии, эстетики, семиотики, эргономики, физики и химии.

Таким образом, мы приходим к выводу, что для развития квантового дизайна необходимо составить специальную методологическую план-карту (рис. 4), учитывающую, что дизайн имеет дело с субъектом как рефлексивной системой.

Рисунок 4. План-карта: квантовый дизайн

Конвергентный подход на основе соединения моды, дизайна и искусства является необходимым для формирования специалиста-дизайнера, работающего в парадигме осознанного потребления и использующего импрессивные составляющие при художественном проектировании.

Конвергентный анализ потребностей и мотивации общества «осознанного потребления» в период глобализации привел к следующей гипотезе: необходимо дополнить существующие методы художественного проектировании, к социальным и утилитарным функциям одежды добавить костюмотерапию и обережный эффект. Предпосылками к этому явились фундаментальные науки, такие как философия, физика, и прикладные науки – психология моды, искусствознание, геронтология. Анализируя коммуникативные изменения между модой, искусством и дизайном, мы можем с уверенностью сказать, что арт-терапия и развитие творческого потенциала личности оказывают антистрессовый и позитивный эффект. Выражение Ф.М. Достоевского «Красота спасет мир» приобретает буквальное значение. Предназначение искусства при смене парадигмы с механистической на квантовую также изменилось – от сосредоточения на эстетической функции объекта к арт-терапии.

Выводы

При анализе терапевтического и обережного эффекта костюма неоспоримым фактом становится использование таких составляющих, как культурный код (обережная вышивка, узоры, кружева, отделка бисером, головные уборы), цветотерапия (элементы ручной росписи на изделиях). Учет этих аспектов при работе над своим внешним образом включает и внутренние изменения, по этому же принципу строится терапевтическая работа, смена

стереотипов приводит к внутренним изменениям. Таким образом, мы можем прийти к выводу, что через использование когнитивных арт-технологий, которые непосредственно связаны с теориями изобразительного искусства, мы можем добиться не только внешних, но и внутренних позитивных изменений. Анализ процессов коммуникативного характера дизайна показал, что учет активной роли потребителя уже на ранней стадии проектирования и введение художественного проектирования арт-технологий в виде импрессивной составляющей позволяют выйти на качественно новый уровень проектирования.

Эмоциональная связь с одеждой оказывает значительное влияние на выбор потребителя, является причиной предпочтения при покупке изделия. В эпоху постмодерна на смену проектированию функциональных вещей приходит отказ от строгости функционализма и рационализма. На место требования «форма следует за функцией» приходит идея формирования эмоциональных впечатлений с помощью вещей, принцип «форма следует эмоции». Учитывая значимость эмоционального восприятия одежды для человека, мы можем с помощью правильно подобранной одежды не только гармонизировать и сбалансировать внутренний мир человека, но и дать человеку дополнительный источник энергии, тем самым усиливая эффект костюмотерапии.

ЛИТЕРАТУРА

1. А(О)нтология ноономики: четвертая технологическая революция и ее экономические, социальные и гуманитарные последствия / под общ. ред. С.Д. Бодрунова. – СПб.: ИНИР, 2021. – 388 с.
2. Щедровицкий П.Г. Материалы к программе разработки «Технологий мышления». Вып. 1 / П.Г. Щедровицкий. – М.: CORVUS, 2018. – 114 с.
3. Шестакова М.А. Методологический, гносеологический и культурологический уровни междисциплинарных исследований / М.А. Шестакова // Образ русского мира в междисциплинарном дискурсе. – М.: Изд-во РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. – С. 20–28.
4. Дмитриев, А. Г. Коучинг в образовательных организациях в России / А. Г. Дмитриев, А. М. Картышов // Управление образованием: теория и практика. – 2024. – № 1-2. – С. 64-71. – DOI 10.25726/j2431-1914-9951-l. – EDN VQOXLC.
5. Manifiesto por el progreso social / H. Nowotny [et al.]. – Mexico: Grano de Sal, 2000. – 278 p.
6. Коробцева Н.А. Теоретические и методологические основы импрессивного подхода к проектированию одежды: дис. … д-ра техн. наук / Н.А. Коробцева. – М., 2005. – 483 с.
7. Коробцева Н. А. Теория импрессивного подхода к дизайну одежды / Н.А. Коробцева. – М.: ИИЦ МГУДТ, 2007. – 177 с.
8. Демидова, Т. Е. Формирование исторической памяти учащейся молодежи средствами сетевой проектной деятельности / Т. Е. Демидова, И. Н. Чижевская, А. Е. Чижевский // Управление образованием: теория и практика. – 2024. – № 1-1. – С. 165-174. – DOI 10.25726/y2202-2949-1521-f. – EDN UANWWF.
9. Oatley K. Such stuff as dreams: The psychology of fiction / K. Oatley. – Oxford: Wiley, 2011. – 304 p.

REFERENCES

1. A(O)ntology of Noonomics: The Fourth Technological Revolution and Its Economic, Social, and Humanitarian Consequences / edited by S.D. Bodrunov. – St. Petersburg: INIR, 2021. – 388 p.

2. Shchedrovitsky P.G. Materials for the Development Program of "Thinking Technologies". Issue 1 / P.G. Shchedrovitsky. – Moscow: CORVUS, 2018. – 114 p.
3. Shestakova M.A. The Methodological, Epistemological, and Cultural Levels of Interdisciplinary Studies / M.A. Shestakova // The Image of the Russian World in Interdisciplinary Discourse. – Moscow: Publishing House of the RSU named after A.N. Kosygin, 2020. – Pp. 20–28.
4. Dmitriev, A.G. Coaching in Educational Institutions in Russia / A.G. Dmitriev, A.M. Kartyshov // Education Management: Theory and Practice. – 2024. – No. 1-2. – Pp. 64–71. – DOI 10.25726/j2431-1914-9951-l. – EDN VQOXLC.
5. Manifesto for Social Progress / N. Nowotny [et al.]. – Mexico: Grano de Sal, 2000. – 278 p.
6. Korobtsyeva N.A. The Theoretical and Methodological Foundations of the Impressive Approach to Clothing Design: Dissertation for the Degree of Doctor of Technical Sciences / N.A. Korobtsyeva. – Moscow, 2005. – 483 p.
7. Korobtsyeva N.A. The Theory of the Impressive Approach to Clothing Design / N.A. Korobtsyeva. – Moscow: IIC MSUDT, 2007. – 177 p.
8. Demidova, T.E. Formation of Historical Memory among Student Youth through Network Project Activities / T.E. Demidova, I.N. Chizhevskaya, A.E. Chizhevsky // Education Management: Theory and Practice. – 2024. – No. 1-1. – Pp. 165–174. – DOI 10.25726/y2202-2949-1521-f. – EDN UANWWF.
9. Oatley K. Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction / K. Oatley. – Oxford: Wiley, 2011. – 304 p.

Гао Фуцзя
преподаватель саксофона,
музыкальный факультет
Институт искусства
Университет Юйлинь

Gao Fujia
Saxophone Teacher,
Music Department
Art Institute
Yulin University

РОЛЬ СОВРЕМЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ САКСОФОНИСТОВ – ОБУЧАЮЩИХСЯ ВУЗОВ: ОСНОВЫ АВТОРСКОЙ СТРУКТУРНОЙ МОДЕЛИ

Аннотация. В статье раскрывается актуальность включения в программы подготовки саксофонистов в высших учебных заведениях произведений современной академической музыки, отличающихся, в своем большинстве, сложными исполнительскими техниками и оригинальными эстетическими концепциями. Автором предлагаются структурно-организационные и программно-методические решения по формированию у студентов технического мастерства, широкого музыковедческого и музыкально-теоретического кругозора, художественно-эстетического мировоззрения и мотивации. Отталкиваясь от очевидной целесообразности системного подхода в подготовке современных музыкантов и актуальности опоры на педагогический репертуар из произведений рассматриваемой категории, излагаются концептуальные идеи и уточняются пути реализации авторской структурной модели процесса формирования исполнительской культуры обучающихся-саксофонистов, реализация которой позволяет поднять уровень подготовки музыкантов до актуального и востребованного в современном мире музыкального искусства.

Ключевые слова: саксофонист, современная академическая музыка, авангард, компетентность, техника, исполнительская культура, инструментальное мастерство, обучение в вузе, структурная модель.

THE ROLE OF THE MODERN ACADEMIC REPERTOIRE IN THE PROCESS OF SAXOPHONISTS' PERFORMING CULTURE FORMING AT UNIVERSITIES: THE BASICS OF THE AUTHOR'S STRUCTURAL MODEL

Abstract. The article reveals the relevance of including works of modern academic music in saxophone training programs in higher educational institutions, which are characterized, for the most part, by complex performing techniques and original aestetic concepts. The author suggests structural, organizational, programmatic and methodological solutions for the formation of students' technical skills, a broad musical and musical-theoretical outlook, artistic-aesthetic worldview and motivation. Based on the obvious expediency of a systematic approach in the training of modern musicians and the relevance of relying on a pedagogical repertoire of works from this category, conceptual ideas are outlined and ways to implement the author's structural model of the formation of the performing culture of saxophonist students are clarified, the implementation of which will raise the level of training of musicians to relevant and in demand in the modern world of musical art

Keywords: saxophonist, modern academic music, avant-garde, competence, technique, performing culture, instrumental skills, university education, structural model.

Содержание профессиональной подготовки исполнителей-саксофонистов в высших учебных заведениях всего мира не стоит на месте, а динамично развивается и усложняется вместе с таким же динамичным развитием и непрерывным усложнением всей музыкальной культуры и, в частности, исполнительского искусства как неотъемлемой его части [1].

За последние несколько десятилетий саксофонное исполнительское искусство пополнилось особой категорией музыкальных произведений, написанных в академической традиции, отличающихся богатством стилей, жанров, форм, а также инновационных для духового исполнительства игровых техник, оригинальных приемов звукоизвлечения, интегрированных не только из родственных, но и достаточно далеких музыкально-инструментальных областей [2], при этом уже тесно связанных с самобытным языком современных композиторов и моделях его воплощения в виде графических знаков, зачастую не имеющих четких корреляций при дешифровке в инструментальное звучание [3]. Именно такие произведения, можно сказать, революционные образцы творчества композиторов XX и XXI веков в последние годы стали объектом эстетического интереса компетентной аудитории концертных залов, пристального внимания представителей профессиональной музыкальной культуры и образования – исполнителей, преподавателей, жюри конкуров, организаторов фестивалей [4].

Несмотря на непродолжительный – в контексте исторического пути развития всей академической музыки – период существования современных академических произведений для профессиональных саксофонистов, российская музыкальная наука – теоретическое музыковедение и в определенной мере музыкальная педагогика – уже обладают некоторым теоретико-методическим ядром, позволяющим современным исследователям, опираясь на имеющиеся аккумулированные научные знания, развивать собственные художественно-исполнительские и педагогические концепции [5], а также, как следствие, вырабатывать методические позиции в отношении технических и эстетических аспектов представления музыкальных произведений современной академической традиции, соблюдая баланс между имеющимися авторскими ремарками (которых, справедливо отметить, не такое значительное количество, как у композиторов прошлых поколений), имеющимися уже примерами сценической интерпретации [6], данными о специфике слушательского восприятия и собственными предложениями [7].

Контент-анализ научных, методических, учебных источников показывает, что результаты исследований в музыковедческом поле значительно преобладают над численным объемом материалов музыкально-педагогического содержания, поэтому именно с изучения музыковедческих (исторической и теоретической направленности) следует начинать путь овладения мастерством исполнительства на саксофоне современной академической музыки [8]. Так, всем обучающимся-музыкантам, получившим профессиональное образование в России, известно имена В. Н. Холоповой и Ю. Н. Холопова, исследовавших современную музыку сквозь призму традиций и инноваций музыкально-теоретических концепций, гармонического анализа и музыковедческого образования, а совместно с коллегами – С. А. Курбатской, а также В. С. Ценовой – Ю. Н. Холоповым осуществлен анализ творческого наследия Э. В. Денисова, занимающего важное место в концертном репертуаре саксофонистов, компетентных в современной академической музыке. Язык и теоретические принципы одного из основоположников музыкального авангарда К. Штокхаузена анализировала М. А. Чаплыгина. Если обращаться к изучению педагогической составляющей процесса формирования у студентов-музыкантов исполнительской культуры и инструментального мастерства в области

современной академической музыки, то можно обратиться к результатам педагогического анализа процесса восприятия авангардной и поставангардной музыки обучающимися в вузах, достигнутым Б. Н. Лазаревым и т. д.

Даже краткое обоснование актуальности изучения в вузах обучающимися-саксофонистами творчества современных композиторов, популярности авангардной музыки в профессиональных кругах и востребованности овладения музыкальной культурой современной академической традиции, представленное выше, позволяет обратить внимание преподавателей, работающих с исполнителями-саксофонистами в высших учебных заведениях, на необходимость формирования у своих воспитанников фундаментальной теоретической базы [9; 10], во-первых, о мелодических и гармонических особенностях современной академической музыки, во-вторых, о графическом языке данных произведений, вооружая их знаниями и навыками чтения авторских нотных текстов, а также визуально-слуховым багажом и личным опытом звукового художественного и технического воплощения на учебной и концертной сцене образцов современной академической музыки, в том числе написанной или аранжированной для саксофона.

Если обратиться к исследованиям, рассматривающим исполнительские техники, характерные для современного саксофонного репертуара, то в обязательный список, кроме традиционных штрихов, трелей и тремоло, как мы выявили в ходе теоретического и эмпирического исследования, входят техники и приемы, которые можно разделить на две крупные группы. К первой группе можно отнести элементы, пришедшие из так называемых «классических», традиционных для академической музыки инструментально-исполнительских школ, например: вибрато со множеством подвидов, способов извлечения, различной амплитуды колебания; глиссандо с еще большим количеством различных по структуре подвидов, достигаемых путём варьирования тонуса амбушюра, открытия клапанов, атаки, давления на трость, аппликатурных решений; флажолеты; микрохроматика [11].

Ко второй группе считаем целесообразным отнести такие явления современного исполнительства, как: альтиссимо-регистр с различными аппликатурными комбинациями; бифония с различными вариантами подключения голоса; мультифоники с различными видами комбинаций соединения и звукоизвлечения; тембральное варьирование и тембральные искажения, достигаемые путем активного включения языка и связок; шумовые и ударные эффекты, извлекаемые путем вовлечения всех частей инструмента (например, slap во всем многообразии его разновидностей) [11].

Следует, опять же, отметить, что российская наука уже обладает научно-методическими ресурсами, позволяющими организовать процесс освоения произведений музыкального авангарда и на теоретическом, и на практическом уровне.

При изучении авангардной музыки для саксофона, например, сквозь призму специфики таких основных техник композиции, как сонорика и алеаторика, преподаватели могут сформировать для своих студентов краткий экскурс, освещающий историко-музыковедческие, научно-теоретические, исполнительские (технические и художественные) вопросы структурного и процессуального характера. Формирование междисциплинарной знаниевой основы для такого курса может быть осуществлено на основе материалов и результатов научных исследований Е. Б. Витель, Ю. П. Глущенко, Г. В. Григорьевой, Г. И. Грушко, Н. С. Гуляницкой, Э. Н. Киласонии, В. Т. Назаровой, М. В. Переверзевой, О. А. Путечевой, А. Ю. Радвиловича, О. А. Русиновой, Б. В. Сазонова, О. В. Синельниковой, А. С. Соколова, С. С. Ступина, С. Н. Федина, В. Н. Холоповой, Н. Ю. Хруста, И. М. Шабуновой, Д. И. Шульгина и др.

Место микрохроматики в современной музыке явилось предметом научных исследований И. Д. Никольцева и Н. А. Гуренко, освещается в трудах С Н. Лосевой, Э. Н.

Киласонии, Ю. Н. Холопова, О. А. Русиновой, Д. И. Шульгина и других российских ученых и музыкантов из уже перечисленных выше.

Вопросы альтиссимо, бифонии, мультифоник и других рассмотренных «новых техник» рассматриваются М. А. Беговатой, К. А. Ежовым, Л. О. Адэр, В. Д. Ивановым. Техника слэпа на научном уровне представлена не так широко [12]. Н. Ю. Хруст ранее отметил его своим исследовательским вниманием в полиинструментальном аспекте при рассмотрении современных исполнительских техник. Уровня методического анализа и обобщения вопросы слэпа достигли в определенной мере в сфере гитарного исполнительства (В. А. Симонов, С. Н. Коноваленков). Место вышерассмотренных техник в исполнительском искусстве современных саксофонистов отразил В. Д. Иванов, а вслед за ним позже М. А. Беговатая и Чжоу И.

Такие знания, окаймляющие и аккумулирующие научную информацию о современной академической музыке, относимой специалистами к авангарду, формируют один из основных, системообразующих компонентов модели, разработанной нами для формирования исполнительской культуры у саксофонистов, обучающихся в вузах, которые «смотрят» на свою профессию, свою профессиональную область музыкальной культуры и свой статус в исполнительском искусстве с позиции парадигмы непрерывного развития процессов культуры, целостности явлений духовного и эстетического мира и ценности просветительской миссии профессионального музыканта [13; 14].

Знания о всех культурологических, искусствоведческих, музыкально-теоретических, музыкально-психологических, технико-исполнительских художественно-выразительных компонентах, представляющих авангард в мировой культуре в целом, естественным образом постепенно интегрируются с практическими компетенциями, навыками звукоизвлечения, интерпретационно-исполнительскими умениями, техническим мастерством звукового воплощения и мастерством визуальной эстетики представления на концертной сцене произведений из современного академического репертуара музыканта-саксофониста. Прикладная практико-ориентированная исполнительская компетентность гарантированно формируется в процессе накопления визуально-слухового багажа, например, изучая, анализируя, копируя технические и художественно-эстетические паттерны исполнителей творчества Кристиана Лауба, Томаса Борральо, Фредерика Росса, Джеральда Шапиро, Криса Эвана Хасса, Ре Ноды, Жоржа Апергиса, Поля Бонно, Лучано Берио, Тьерри Эскеша, Гилада Хохмана и других современных композиторов, реализуя, таким образом, «количественный фактор» формирования исполнительской культуры и мастерства.

Охватывая в ретроспективе исследовательским взглядом процессы музыкального искусства, художественной культуры в целом, развития музыкознания, эстетики, культурологии, теории искусства, музыкального и художественного образования, можно обнаружить очевидные исторические общности, взаимозависимости в развитии отдельных явлений и процессов. Все компоненты, и предметные, и процессуальные, сформировавшие кратко представленное выше компетентностное ядро профессионального саксофониста – исполнителя современной академической музыки, логичным образом взаимосвязаны с музыковедческо-культурологическими, музыкально-теоретическими, инструментально-исполнительскими явлениями, предшествовавшими становлению и развитию музыкального авангарда для саксофона.

Перечисленные аспекты составляют, по нашему убеждению, предметные и процессуальные области, которые являются обязательными, неотъемлемыми задачами профессиональной деятельности преподавателя класса саксофона, поставившего перед своими воспитанниками задачу освоения и выхода на концертную сцену с современным академическими репертуаром для саксофона.

Размышляя и эмпирически проверяя гипотезы об эталонном образовательном процессе в классе саксофона в вузах, позволяющем студентам с первых дней обучения последовательно, системно и, главное, активно участвовать в процессе профессионального становления и формировать, таким образом, расширенный и, по нашему мнению, исчерпывающий набор профессионально значимых компетенций, была разработана, апробирована и предложена к внедрению авторская структурная модель процесса формирования исполнительской культуры саксофониста. Системообразующие элементы (основные тематические области) данной модели, которые получили выше краткое описание, объясняющее их актуальность и значимость, – музыковедческо-культурологический, музыкально-теоретический, инструментально-исполнительский и мотивационный. Эти системообразующие элементы представляют собой самостоятельные, самодостаточные научно-практические области, освоение которых в тематической взаимосвязи гарантирует обучающимся достижение высокого уровня исполнительской культуры. Все системообразующие элементы должны, как мы выяснили в ходе теоретического и экспериментального исследования, получать реализацию в педагогической и учебно-исполнительской практике (в деятельности преподавателя и обучающегося) на нескольких уровнях: теоретическом, дидактическом, методическом, психологическом и операциональном.

Так как образовательный процесс даже на высшей ступени профессионального обучения зависит от педагогического мастерства, мудрости и мировоззрения педагога, то именно преподавателю, направляющему процесс формирования исполнительской культуры саксофониста, необходимо изначально инициировать, грамотно и эффективно организовать реализацию каждого системообразующего элемента на данных уровнях. Для удобства реализации в образовательном процессе любым педагогом, ориентированном на повышение исполнительской культуры своих обучающихся, в первую очередь, посредством освоения современной академической музыки, авторская модель сопровождается перечнем выявленных приоритетных и релевантных ключевых характеристик, желаемых, эталонных результатов, а также кратким описанием видов деятельности, обеспечивающих их достижение. Таким образом, авторская модель представляет систему обязательных тематических компонентов реального трансформационного процесса, который может быть организован в классе саксофона в вузе, в результате специально организованного межличностного взаимодействия педагога и обучающегося (в формате контактной аудиторной работы), а также в процессе внеаудиторной самостоятельной работы обучающегося.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Б. Академизация саксофона: генезис, основные вехи и актуальные тенденции // Philharmonica. International Music Journal. – 2021. – № 6. – С. 39-50.
2. Коновалова С. А. Основы развития певческого голоса: педагогические подходы и методы / С. А. Коновалова, В. О. Сумцова // Образовательный форсайт. – 2021. – № 3(11). – С. 89-94.
3. Беговатая М. А. Специфические приемы игры в современном сольном репертуаре саксофона // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т. 13. – № 2 (6). – С. 1467-1470.
4. Komandyshko E. F. Educational tourism: Adoption of art management technologies in the activity of universities / E. F. Komandyshko, E. A. Semenova // Journal of Environmental Management and Tourism. – 2017. – Vol. 8, No. 6(22). – P. 1183-1188.
5. Кузнецова О. И. К проблеме адаптации учащихся из восточноазиатских стран к европейской исполнительской традиции: особенности педагогического процесса / О.

И. Кузнецова, Л. С. Майковская // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4(16). – С. 113-119.
6. Гемаддиев Д. И. Сущность и структура понятия «стилевая вокальная техника» / Д. И. Гемаддиев // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2019. – № 16. – С. 242-249.
7. Климай Е.В. Музицирование как путь современного человека // Ценности и смыслы. – 2011. – № 6. – С. 32-38.
8. Луконина О. И. Авангард в музыке XX века: эстетические концепции, композиторские техники: учебное пособие. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2012. – 80 с.
9. Командышко Е. Ф. Специфика развития художественного восприятия и мышления учащихся на основе концептуальных идей теории музыкального содержания / Е.Ф. Командышко Е.Ф., Е.М. Акишина // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. – № 11 (89). – С.84-89.
10. Мансурова А. П. Когнитивный подход как условие качественного обучения иностранных студентов в российских вузах / А. П. Мансурова, П. А. Черватюк // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2019. – Т. 2. – № 1-2. – С. 157-164.
11. Гао Ф. Исполнительская культура как объект музыкально-педагогического дискурса: категориальный анализ / Ф. Гао, А.П. Мансурова // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С. 176-179.
12. Гемаддиев Д. И. Стилевая вокальная техника: анализ смыслообразующих морфем / Д. И. Гемаддиев // Искусство и образование. – 2023. – № 1(141). – С. 112-118.
13. Майковская Л. С. К вопросу о современном понятийно-категориальном аппарате теории и методологии высшего образования: компетенции и квалификации / Л. С. Майковская, П. А. Черватюк, А. П. Мансурова // Теория и методика профессионального образования в социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности: коллективная монография. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. – С. 99-105.
14. Коновалова С. А. Проектная деятельность как инструмент творческой деятельности студентов в современном университете / С. А. Коновалова, В. И. Буренина // Слагаемые качества современного гуманитарного образования: сборник материалов XVII Международной научно-методической конференции, Тольятти, 17–18 октября 2019 года / Филиал ЧОУ ВО «Самарская гуманитарная академия» в г. Тольятти, ЧУ «Центрально – Казахстанская Академия». – Тольятти: Самарская гуманитарная академия, 2020. – С. 179-183.

REFERENCES

1. Van B. Akademizacija saksofona: genezis, osnovnye vehi i aktual'nye tendencii // Philharmonica. International Music Journal. – 2021. – № 6. – Pp. 39-50.
2. Konovalova S. A. Osnovy razvitija pevcheskogo golosa: pedagogicheskie podhody i metody / S. A. Konovalova, V. O. Sumcova // Obrazovatel'nyj forsajt. – 2021. – № 3(11). – Pp. 89-94.
3. Begovataja M. A. Specificheskie priemy igry v sovremennom sol'nom repertuare saksofona // Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN. – 2011. – T. 13. – № 2 (6). – Pp. 1467-1470.
4. Komandyshko E. F. Educational tourism: Adoption of art management technologies in the activity of universities / E. F. Komandyshko, E. A. Semenova // Journal of Environmental Management and Tourism. – 2017. – Vol. 8, No. 6(22). – Pp. 1183-1188.

5. Kuznecova O. I. K probleme adaptacii uchashhihsja iz vostochnoaziatskih stran k evropejskoj ispolnitel'skoj tradicii: osobennosti pedagogicheskogo processa / O. I. Kuznecova, L. S. Majkovskaja // Vestnik kafedry JuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2016. – № 4(16). – Pp. 113-119.
6. Gemaddiev D. I. Sushhnost' i struktura ponjatija «stilevaja vokal'naja tehnika» / D. I. Gemaddiev // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve. – 2019. – № 16. – Pp. 242-249.
7. Klimaj E.V. Muzicirovanie kak put' sovremennogo cheloveka // Cennosti i smysly. – 2011. – № 6. – Pp. 32-38.
8. Lukonina O. I. Avangard v muzyke XX veka: jesteticheskie koncepcii, kompozitorskie tehniki: uchebnoe posobie. – Volgograd: Volgogradskoe nauchnoe izdatel'stvo, 2012. – 80 p.
9. Komandyshko E. F. Specifika razvitija hudozhestvennogo vosprijatija i myshlenija uchashhihsja na osnove konceptual'nyh idej teorii muzykal'nogo soderzhanija / E.F. Komandyshko E.F., E.M. Akishina // Jetnosocium i mezhnacional'naja kul'tura. – 2015. – № 11 (89). – Pp.84-89.
10. Mansurova A. P. Kognitivnyj podhod kak uslovie kachestvennogo obuchenija inostrannyh studentov v rossijskih vuzah / A. P. Mansurova, P. A. Chervatjuk // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. – 2019. – T. 2. – № 1-2. – Pp. 157-164.
11. Gao F. Ispolnitel'skaja kul'tura kak ob#ekt muzykal'no-pedagogicheskogo diskursa: kategorial'nyj analiz / F. Gao, A.P. Mansurova // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. – 2022. – № 2 (93). – Pp. 176-179.
12. Gemaddiev D. I. Stilevaja vokal'naja tehnika: analiz smysloobrazujushhih morfem / D. I. Gemaddiev // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 1(141). – Pp. 112-118.
13. Majkovskaja L. S. K voprosu o sovremennom ponjatijno-kategorial'nom apparate teorii i metodologii vysshego obrazovanija: kompetencii i kvalifikacii / L. S. Majkovskaja, P. A. Chervatjuk, A. P. Mansurova // Teorija i metodika professional'nogo obrazovanija v social'no-kul'turnoj i muzykal'no-pedagogicheskoj dejatel'nosti: kollektivnaja monografija. – M.: Moskovskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2018. – Pp. 99-105.
14. Konovalova S. A. Proektnaja dejatel'nost' kak instrument tvorcheskoj dejatel'nosti studentov v sovremennom universitete / S. A. Konovalova, V. I. Burenina // Slagaemye kachestva sovremennogo gumanitarnogo obrazovanija: sbornik materialov HVII Mezhdunarodnoj nauchno-metodicheskoj konferencii, Tol'jatti, 17–18 oktjabrja 2019 goda / Filial ChOU VO «Samarskaja gumanitarnaja akademija» v g. Tol'jatti, ChU «Central'no – Kazahstanskaja Akademija». – Tol'jatti: Samarskaja gumanitarnaja akademija, 2020. – Pp. 179-183.

Командышко Елена Филипповна
доктор педагогических наук,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: elkom04@gmail.com
Коняхина Марина Сергеевна
кандидат педагогических наук,
преподаватель кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: skercadg@mail.ru
Хайсин Циань
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 461762280@qq.com

Komandyshko Elena F.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Konyakhina Marina S.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Lecturer of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Haixin Tsian
Postgraduate Student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ» КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ ИНТЕРАКТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В современном музыкальном образовании насущной проблемой является реализация интерактивных технологий обучения с использованием метода музыкального диалога. В этой связи авторами статьи раскрываются важные аспекты совместной деятельности педагога и обучающихся при освоении музыкальных произведений. Для применения музыкального диалога в статье представлены романсы на стихотворный текст А.С. Пушкина «Ночной зефир» композиторов М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского. Целью статьи является сопоставление музыкальных произведений через образно-содержательный аспект с обозначением круга вопросов по данным произведениям. При этом авторами статьи выявляется контекстуальность собственно музыкального диалога в реализации интерактивных технологий как факторного эквивалента, содержащего многоаспектные смысловые пласты.

Ключевые слова: интерактивные технологии, музыкальный диалог, музыкальная культура, педагогическое взаимодействие.

"MUSICAL DIALOGUE" AS A WAY TO IMPLEMENT INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN MODERN EDUCATION

Abstract. In modern music education, an urgent problem is the implementation of interactive learning technologies using the musical dialogue method. In this regard, the authors of the article reveal important aspects of the joint activity of the teacher and students in mastering works of musical art. For the application of musical dialogue, the article presents romances based on the poetic text by A.S. Pushkin "Night Marshmallow" by the composers M.I. Glinka and A.S. Dargomyzhsky. The purpose of the article is to compare musical works through a figurative and meaningful aspect with the designation of a range of issues related to these works. At the same time, the authors of the article identify the contextuality of the actual "musical dialogue" in the implementation of interactive technologies as a factorial equivalent containing multidimensional semantic layers.

Keywords: interactive technologies, musical dialogue, musical culture, pedagogical interaction.

Введение. В современном музыкальном образовательном процессе наметились тенденции, свидетельствующие об особом значении реализации интерактивных технологий обучения. Термины «интерактивность», «интерактивное обучение», «интерактивные методы и методики обучения» применяются во многих педагогических исследованиях, где образовательный процесс рассматривается как общение, кооперация, сотрудничество его равноправных участников: педагога и обучающихся. Интерактивный («inter» — это взаимный, «act» - действовать) – то есть находящийся во взаимодействии, в режиме беседы или диалога с кем-либо [1].

Организовать интерактивное обучение - означает создать условия для рассуждений и высказываний своих собственных взглядов и идей в процессе взаимного обмена знаниями и мыслями, способствующими повышению уровня кооперации и совместной деятельности [2].

Среди часто используемых интерактивных методов обучения в образовательной концепции можно отметить методы: дискуссионные, игровые, ситуационные, лекционные, проектные и другие. Интерактивные технологии, по мнению исследователей, проецируются в двух плоскостях: с одной стороны, они должны быть обращены к субъективному опыту обучающихся, а, с другой, к произведениям искусства, в которых запечатлены знакомые ситуации, образы и явления.

В исследованиях ученых отмечается, что интерактивные технологии оказывают помощь в формировании музыкального мышления. Все обучающиеся, вовлеченные в процесс познания, имеют возможность рефлексировать и размышлять, а также вносить свой индивидуальный вклад в процесс изучения музыкальных произведений.

Исследователь О.П. Хабибулина выделяет три составляющих педагогического общения: «диалогичность» педагога, «диалогичность» учебного материала, «диалогичность» ученика [3, с.145]. Диалогичность педагога реализуется в свойственной ему педагогической активности, реализации потенциальной возможности выразить себя. Диалогичность ученика проявляется в определенном взгляде на жизнь, формирующихся переживаниях, суждениях. При этом интенциональность высказываний обучающихся амбивалентна: обращенная на другого, она в итоге оборачивается на свое «я». Диалогичность учебного материала заключена в расширении границ понимания воплощенных в искусстве вечных проблем, а также трансформации знаний в эстетическую информацию [3, с. 146].

Диалогичность произведения искусства заложена в его коммуникационной сущностной парадигме, как фактом, собственно, возникновения, имеется в виду рефлексия художника, музыканта, поэта на определенные события жизнедеятельности, так и необходимой реализованностью существования сочинения, в данном случае музыкального.

К вопросу музыкального диалога обращались многие ученые, философы, психологи, педагоги: К. Юнг, Э. Фромм, Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, В.С. Библер и другие.

М.М. Бахтин в своих трудах раскрыл диалог как главную форму общения в теоретической, нравственной, эстетической сферах жизни. Его концептуальные труды открыли важный аспект существования культуры через диалог и формы общения. Работы М.М. Бахтина раскрывают фундаментальные представления о диалогическом подходе через движение «от факта к смыслу, от вещей к предметам и ценностям, от объяснения к пониманию» [4, с. 60].

Следует заметить, что в работах китайских исследователей интерактивное обучение будущих музыкантов имеет огромное значение. Применение интерактивных методов обучения раскрывается в нескольких направлениях, способствующих: духовно-нравственному развитию обучающихся; психологической поддержке и эмоциональному благополучию; музыкотерапии с опорой на религиозно-философские концепции; восприятию музыкальной классики; реализации интерактивного цифрового образования с разработкой культурно-познавательных программ. «Выделенные направления применения интерактивных технологий предполагают применение современных методов обучения в решении педагогических задач: учебно-познавательных, коммуникативно-развивающих и социально-ориентированных» [5, с. 230].

Процессуальная часть музыкального обучения состоит в совокупности методов и приемов, направленных на использование диалоговых интерактивных форм обучения. При этом мотивация студентов к использованию интерактивных технологий в профессиональной деятельности является «обязательным условием становления учителя музыки как творческой личности» [6, с. 265].

В исследовании современных ученых диалоги о музыкальной культуре обращены к ее истокам, включая традиции, источники далекого прошлого – фольклор и другие. Так, в подготовке диалога исследователь Е.П. Кабкова концентрирует внимание на развитии музыкальной культуры в тесной связи с целостным движением определенного региона России [7].

Парадигма диалога обуславливает эмпатийность, которая, в свою очередь, включаясь в содержательно-понятийный и эмоциональный компоненты, побуждает к смысловому обретению и сопричастности таинства приобщения к музыкальному искусству как таковому [8]. Заметим, что не всегда последнее происходит, но здесь важен целенаправленный конструкт деятельной сферы, заключающийся в диалоге композитор-исполнитель-слушатель [9].

О важности устремленной осознанности «в процессе движения-развития на пути к гармонии, красоте и истине» О.В. Бочкарева акцентирует внимание на музыкально-художественном диалоге [8, с. 28]. Таким образом, музыкальный диалог не может существовать без определенного набора средств, элементов и других арсеналов профессиональных особых ресурсных характеристик, которые нельзя измерить конкретной плоскостной или рельефной составляющей. Данная область сложнее, многограннее, а главное всегда персонифицированно неповторима.

Материалы и методы. Для реализации интерактивных технологий обучения необходимо сконструировать педагогическую ситуацию, в которой педагог создает модель педагогического взаимодействия.

Обратимся, например, к музыкальным образцам романсового жанра, в котором «в синхронном взаимодействии слова и вокальной партии, слова и фортепианной партии» по словам исследователей О.И. Кузьминой и Ю.А. Мацуленкиной происходят «диалогические отношения», подтверждающие сформулированную диалогическую систему М.М. Бахтина «многоакцентность, разомкнутость, одновременность существования идей, взаимодействующих друг с другом» [10, с. 167].

Для рассмотрения представим романсы на стихотворный текст А.С. Пушкина «Ночной зефир» (1824 года написания) композиторов М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского. Для большей понятийной наглядности и глубины проникновения в образно-содержательный аспект студентам целесообразно обозначить круг вопросов по данным произведениям для побуждения к их пытливой аналитико-образовательной деятельности. Например:

1. К какому времени создания относятся данные произведения?
2. Какой образный ряд демонстрируют композиторы?
3. Отличаются или являются близкими по смысловому и образному содержанию данные произведения?
4. Что Вам представляется объединяющим центром этих двух сочинений?
5. В какой форме написаны и к каким жанровым видам тяготеют данные романсы?

Приведем варианты ответов на поставленные перед обучающимися вопросы:

1. Время создания данных произведений относится к первой половине XIX века в Петербурге. Романс М.И. Глинки написан в 1838 году, романс А.С. Даргомыжского в период 1843–1844 годов.

2. Композиторы обращаются к испанской тематике, которая присутствует в поэтических строчках стихотворения А.С. Пушкина.

3. При одинаковом стихотворном тексте образный строй романсов отличается друг от друга. Романс М.И. Глинки выдержан в более спокойном темпе, без смены метрических долей, в едином размере (6/8) и мажорном ладу, в то время как романс А.С. Даргомыжского написан в более быстром темпе, со сменой метрических долей и размера (чередование размера 6/8 и 3/4), с переменой минорного лада в припевах-рефренах на мажорный лад в двух куплетах-эпизодах.

4. Объединяющим центром этих двух сочинений является образ испанской южной ночной природы, с ее колоритными пейзажами, вкушающими темперамент речной горной реки, одушевленность теплоты андалузского ветра и, воспетую до шедевра, красоту молодости и желаний.

5. Формы обоих романсов выдержаны в структуре куплетной строфичности, предваряющейся небольшим вступлением с последующим проведением припева-рефрена. На этом сходства данных произведений заканчиваются, поскольку их жанровые предпочтения отличны.

Несомненно, предложенные ответы предполагают знания студентами как поэтического текста стихотворения А.С. Пушкина, так и его музыкальный материал, причем последний, желательно, прослушать с нотным приложением, чтобы нагляднее представлять особенности мелодической линии, тонально-гармонического плана, фактурные, ритмические, динамические и другие музыкально-текстовые особенности.

В романсе М.И. Глинки жанровость ограничивается двумя гранями: постоянством мерной баркарольной партии аккомпанемента в Фа-мажорном припеве-рефрене (рис. 1) и гитарными переливами в вокальной партии двух Ля-мажорных куплетах-эпизодах (рис. 2 и рис. 3).

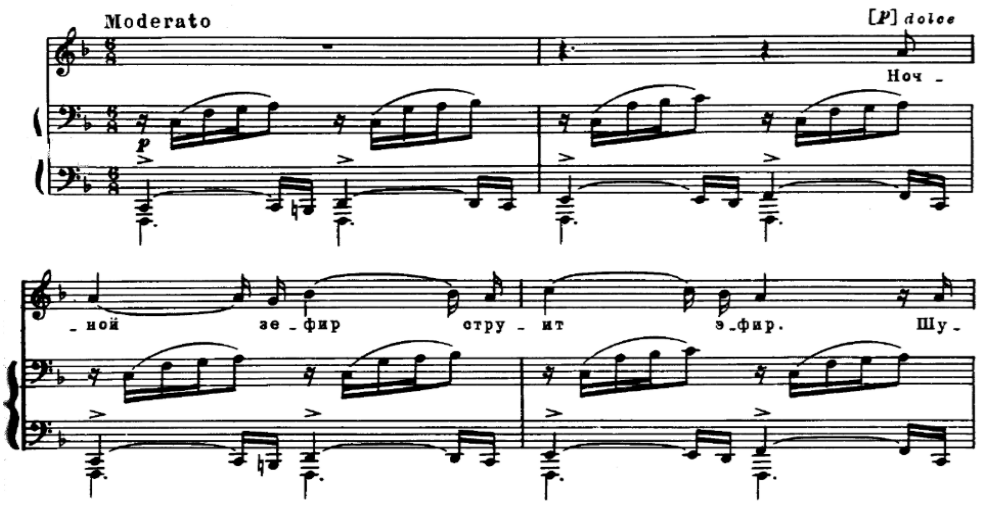


Рис. 1. Фрагмент вступления и начало первого проведения припева-рефрена в романсе М.И. Глинки

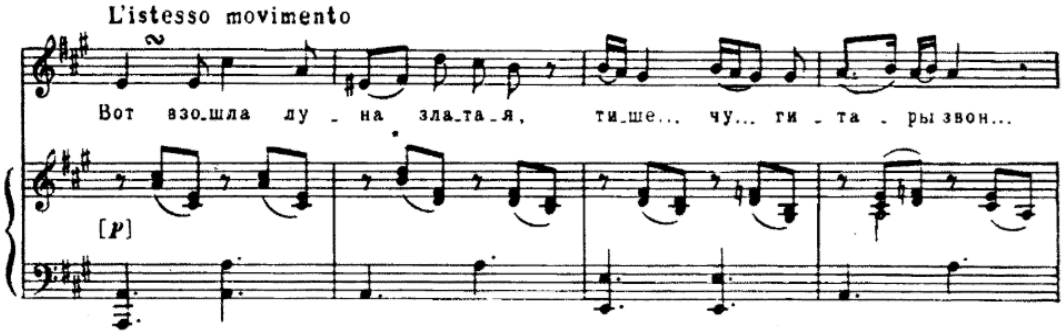


Рис. 2. Фрагмент начала первого проведения куплета-эпизода в романсе М.И. Глинки

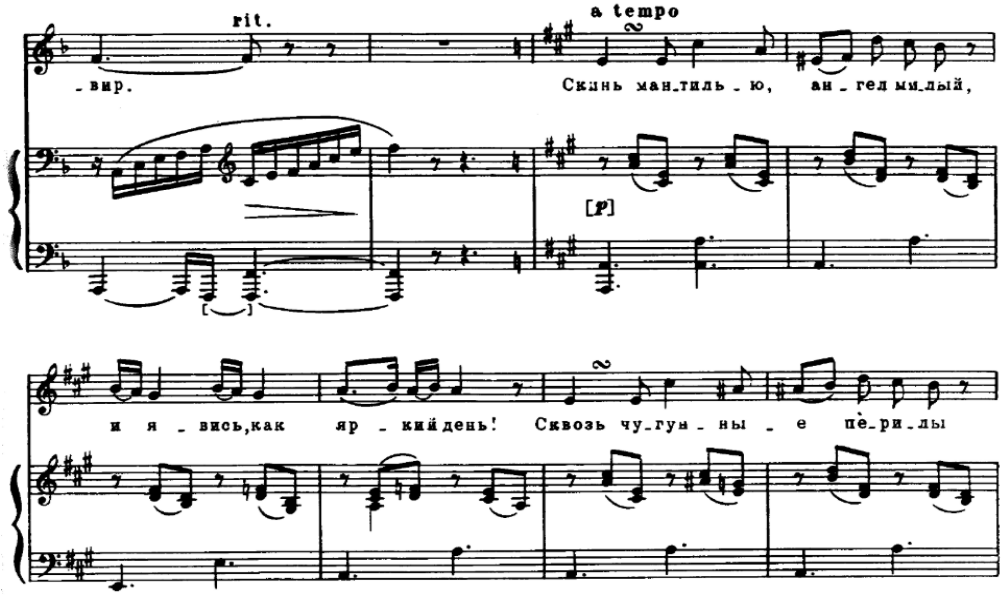


Рис. 3. Фрагмент начала второго проведения куплета-эпизода в романсе М.И. Глинки

Важно, что каждый раздел в романсе композитора М.И. Глинки тонально завершен, тогда как у А.С. Даргомыжского два куплета-эпизода заканчиваются на доминантовом септаккорде к до-минорной тональности припева-рефрена.

Интересен факт постоянства структуры формы в романсе М.И. Глинки, в то время как у А.С. Даргомыжского два куплета-эпизода различны по жанровым видам: первый До-мажорный куплет-эпизод выдержан в характере народного испанского танца с подражанием звучаний кастаньет в нисходящих на слабых долях движениях фигур из тридцать вторых длительностей (рис. 4) и Ми-бемоль мажорным романсовым складом изложения во втором куплете-эпизоде, обозначенном умеренным темпом (рис. 5).

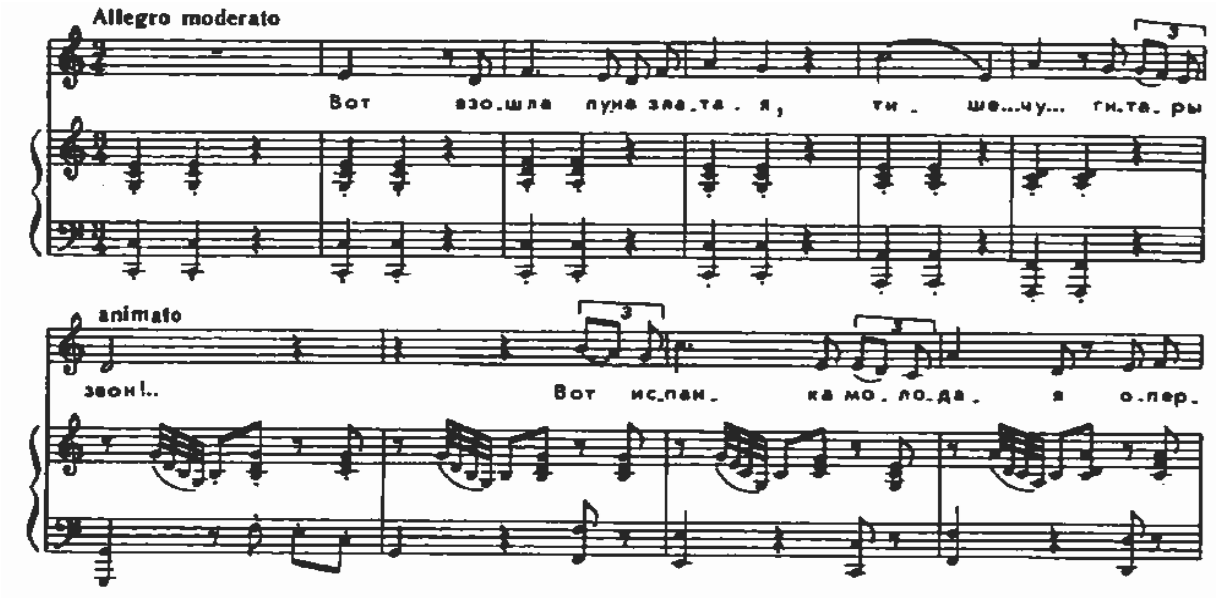


Рис. 4. Фрагмент начала первого проведения куплета-эпизода
в романсе А.С. Даргомыжского

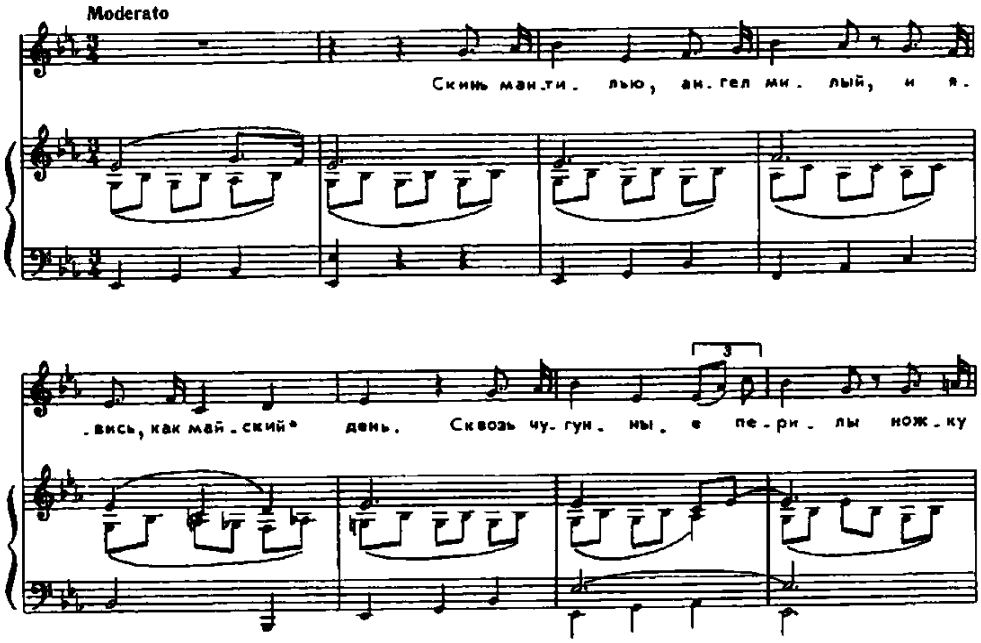


Рис. 5. Фрагмент начала второго проведения куплета-эпизода
в романсе А.С. Даргомыжского

Припев-куплет в до-минорной тональности образец песенного жанра, начало которого с сильной метрической доли как бы подчеркивает образное постоянство, однако партия аккомпанемента, основанная на безостановочной пульсации групп шестнадцатых в басу в оживленном темпе и синкопированный ритм верхнего голоса, отсылают нас к образцам прелюдийно-фантазийного жанрового контекста, рисующего волнующий образ дуновений южного андалузского ветра (рис. 6).

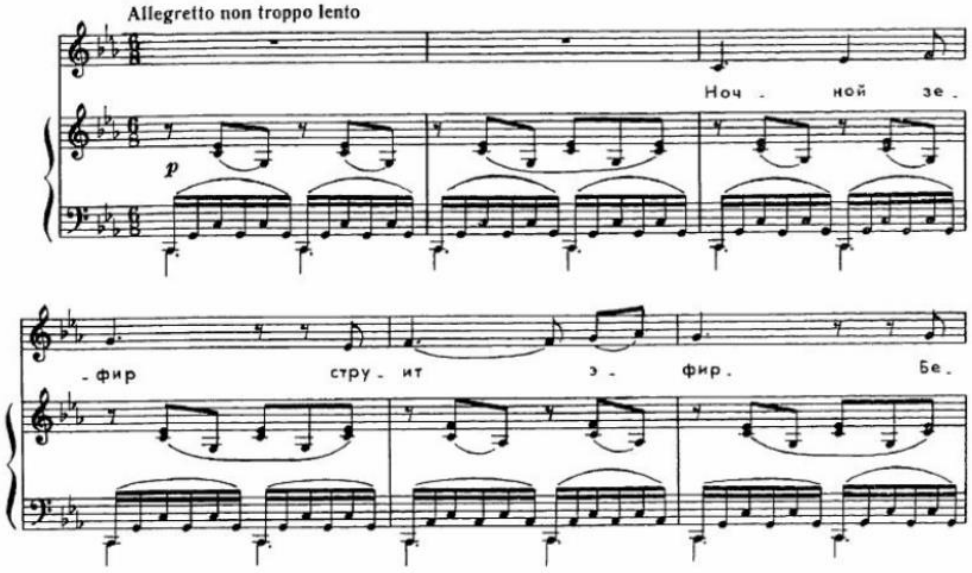


Рис. 6. Фрагмент вступления и начало первого проведения припева-рефрена в романсе А.С. Даргомыжского

Выразительные черты его художественного образа, несомненно, присутствуют и в романсе М.И. Глинки (рис. 1), но в более умеренном темпе Moderato с выдержанностью в басу сильных долей.

Если рассмотреть детальнее припевы-рефрены романсов, то выявляется любопытная особенность, возможно, сознательного избегания схожести рельефа мелодических движений в партии аккомпанемента обоих композиторов. Так у М.И. Глинки пласты аккомпанирующей партии расположены в восходящем движении верхнего голоса и в нисходящем басе, в то время как у А.С. Даргомыжского наоборот, рельефность верхней партии аккомпанемента – нисходящая, а басовая линия – восходящая. В этом, несомненно, улавливается музыкальная диалогическая субстанциональная первооснова стихотворного текста, к которому с разностью в пять лет обратились два гения русского романса, потенцируя возможности слога и образно-смыслового контекста горного пейзажа величайшей поэзии А.С. Пушкина.

Таким образом, при рассмотрении лишь одного примера, выявляется контекстуальность собственно «музыкального диалога», как факторного эквивалента, содержащего многоаспектные смысловые пласты. Подобные диалогические параллели как при вертикальном, горизонтальном или плоскостном рассмотрении могут быть обнаружены и в других сочинениях не только вокального, но и инструментального жанра.

Заключение. Сегодня в педагогической науке доминируют *диалогические методы* обучения, которые акцентируются на совместном поиске истины, разнообразной творческой деятельности и личностно–ориентированном подходе. В современном образовании диалоговые педагогические технологические процессы, содержащие разнообразные типы образного творчества, в особенности музыкального, считаются перспективным направлением в развитии личности.

«Музыкальный диалог» как способ реализации интерактивных технологий обучения возможен при условии, если его результатом является взаимообогащение субъектов общения. Музыкальный диалог дает возможность актуализировать процессы эмпатии, художественного восприятия и диалогического мышления как умения подходить осмысленно к музыкальному искусству с разных точек зрения, эмоциональной памяти, музыкальной грамотности, эстетического и жизненного опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гузеев В.В., Основы образовательной технологии: дидактический инструментарий. – Москва: Сентябрь, 2006. – 192 с.
2. Орешко С.А., Инновационные педагогические технологии: активные и интерактивные методы обучения / С.А. Орешко // Проблемы науки. – 2019. – № 9. – С. 69–70.
3. Хабибулина О.П., Экзистенциальный диалог как технология педагогики искусства / О.П. Хабибулина // Идеи М.М. Бахтина и педагогика искусства: сборник научный статей. Под общей ред. Л.П. Печко. Редактор-составитель Е.Ф. Командышко. – Москва: ИХО РАО, 2011. – С. 144–150.
4. Командышко Е.Ф., Хайсин Цианъ. Диалог как форма познания и осмысления культуры в музыкально-коммуникативной среде / Е.Ф. Командышко, Цианъ Хайсин // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – № 5. – С. 58–67.
5. Хайсин Цианъ. Основные направления интерактивного обучения в музыкальном образовании в Китае // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сборник научных трудов по материалам XXII Международной научно-практической конференции (17 декабря 2024 г., Москва, ФГБОУ ВО «МГИК»). Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. – Москва: МГИК, 2025. – С. 226–231.
6. Чжао Фэйлун. Интерактивные технологии обучения будущих учителей музыки в КНР (на материале авторского педагогического эксперимента) // Общество: социология, психология, педагогика. – 2022. – № 8. – С. 263–269.
7. Кабкова Е.П., Музыкальная культура Москвы: цикл лекций для музыкально-педагогических вузов: монография. – Москва: МАО, 2015. – 192 с.
8. Бочкарева О.В., Аксиологический потенциал музыкально-художественного диалога // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы III международной научно-практической конференции, 26–27 апреля 2018 г. – Ярославль - Вологда: РИО ЯГПУ, 2018. – С. 27–30.
9. Коняхина М.С., Формирование художественного восприятия у обучающихся в профессиональном музыкальном образовании: дисс. … канд. пед. наук. – Москва, 2022. – 173 с.
10. Кузьмина О.И., Мацуленкина Ю.А., Диалог как универсальное явление в музыкальном искусстве // Институт стратегических исследований. –2020. – № 5–4. – С. 166–168.

REFERENCES

1. Guzeev V.V. Osnovy obrazovatel'noi tekhnologii: didakticheskii instrumentarii (Fundamentals of educational technology: didactic tools), Moscow: Sentyabr', 2006, 192 p.
2. Oreshko S.A., Problemy nauki, 2019, No. 9. Pp. 69-70.
3. Khabibulina O.P., Idei M.M. Bakhtina i pedagogika iskusstva: sbornik nauchnyi statei, Moscow, IKhO RAO, 2011, Pp. 144-150.

4. Komandyshko E.F., Khaisin Tsian', Antropologicheskaya didaktika i vospitanie, 2024, No. 5, Pp. 58-67.
5. Khaisin Tsian'. Mezhkul'turnoe vzaimodeistvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve: sbornik nauchnykh trudov po materialam XXII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Intercultural interaction in the modern musical and educational space: a collection of scientific papers based on the materials of the XXII International Scientific and Practical Conference (December 17, 2024, Moscow, MGIK), Moscow, FGBOU VO "MGIK", 2025, Pp. 226–231.
6. Chzhao Feilun. Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika, 2022, No. 8, Pp. 263–269.
7. Kabkova E.P. Muzykal'naya kul'tura Moskvy: tsikl lektsii dlya muzykal'no-pedagogicheskikh vuzov (Musical culture of Moscow: a series of lectures for music and pedagogical universities), Moscow, MAO, 2015, 192 p.
8. Bochkareva O.V. Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: innovatsionnye puti razvitiya: materialy III mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Musical culture and education: innovative ways of development: proceedings of the III International scientific and practical conference) April 26-27, 2018, Yaroslavl – Vologda, RIO YaGPU, 2018, Pp. 27-30.
9. Konyakhina M.S. Formirovanie khudozhestvennogo vospriyatiya u obuchayushchikhsya v professional'nom muzykal'nom obrazovanii (The formation of artistic perception among students in professional music education: candidate's thesis), Moscow, 2022, 173 p.
10. Kuz'mina O.I., Matsulenkina Yu.A., Institut strategicheskikh issledovanii, 2020, No. 5-4, Pp. 166-168.

Коровяков Кирилл Рауфович
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Пейчева Алена Игоревна
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Korovyakov Kirill R.
Associate Professor of the Department of Pop and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture
Peycheva Alena I.
Associate Professor of the Department of Pop and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ СИСТЕМЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ-ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ В ВУЗЕ: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье, с позиции специфики профессионального становления личности будущего музыканта – исполнителя – эстрадного певца, рассмотрена проблема формирования системы духовно-нравственных ценностей в контексте эстетического восприятия мира студентами, обучающихся на музыкально-исполнительских направлениях подготовки в вузе. Авторами статьи подчёркивается необходимость системно-организованной работы преподавателей со студентами по формированию навыков социальной ориентации при выборе ими личных моральных ориентиров и ценностей, которые будут отражаться в его творчестве и транслироваться слушательской аудитории.

Ключевые слова: духовно-нравственная система ценностей, образование, высшее профессиональное музыкальное образование, музыкально-исполнительское искусство, эстрадное пение, эстрадный вокалист.

FORMATION OF A SYSTEM OF SPIRITUAL AND MORAL VALUES AMONG STUDENTS OF POP VOCALISTS AT THE UNIVERSITY: PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECT

Abstract. The article, from the standpoint of the specifics of professional development of the personality of a future musician - performer - pop singer, examines the problem of forming a system of spiritual and moral values in the context of aesthetic perception of the world by students studying in musical and performing areas of training at a university. The authors of the article emphasize the need for systematically organized work of teachers with students to form social orientation skills when choosing their personal moral guidelines and values that will be reflected in their work and transmitted to the audience.

Keywords: spiritual and moral system of values, education, higher professional musical education, musical and performing art, pop singing, pop vocalist.

Ученые – исследователи отмечают, что искусство служит не только основой для эстетического удовольствия, но и одним из важнейших инструментов формирования мировоззрения человека. Музыкальное искусство оказывает значительное влияние на данное качество личности точки с позиции духовности и нравственности. Данная тенденция особенно особенна заметна в области эстрадного искусства в связи с прямым взаимодействием артиста с публикой посредством исполняемого репертуара. Основываясь

на трудах С.Л. Рубинштейна, можно сделать вывод о том, что музыка являет собой не только средство эмоционального выражения, но и инструмент формирования души человека: «Искусство – это зеркало жизни, в котором мы отражаемся и видим себя в новом свете» [7, с. 44].

Данным высказыванием он подчеркивает важность роли искусства в воспитании личности и формировании морально-нравственных ориентиров. Искусство способствует развитию эмоциональной проявленности и более глубокому восприятия мира, делая душу человека более восприимчивой к моральным идеям и ценностям.

Эстрадное пение как разновидность искусства оказывает значительное влияние на личность музыканта, его ценности и духовные ориентиры, поскольку вокальное искусство неразрывно связано с переживанием и трансляцией важных человеческих тем, которые волнуют человеческие души и умы – любви, надежды, борьбы за справедливость и поиски нравственной истины.

В частности, немецкий философ Теодор Адорно в своем труде «Философия новой музыки» обращает внимание читателей на то, что музыка обладает способностью менять восприятие социальных вопросов и мира в целом: «Музыка представляет собой одну из наиболее эффективных форм познания, через которую человек может обрести гармонию с миром и самим собой» [1, с. 24]. Музыка рассматривается как способ формирования моральных «маяков» и нравственных ориентиров человека. Эстрадное пение, в свою очередь, позволяет не только проникнуть в глубины человеческих душ, но и передать публике определенные духовные послания, на основе которых формируются социальные нравственные нормы.

Культурные традиции и основы духовности заложены в музыкальном искусстве, без которых невозможно представить формирование моральных общественных ценностей. Важнейшим фактором является адаптация и внедрение духовных ценностей в учебный процесс, что влечет за собой не только преподавание вокальной методики и различных техник пения, но и углубленное изучение философских, культурных и нравственных сторон искусства. В своих исследованиях А.Н. Леонтьев отмечает, что «музыкальное восприятие и исполнение неразрывно связаны с духовным развитием личности» [6, с. 84].

В условиях реформирования отечественной системы высшего профессионального образования задача формирования духовно-нравственных ценностей у будущих эстрадных певцов решается не только посредством формирования комплекса компетенций, определённых ФГОС ВО по соответствующим специальностям, направлениям и профилям подготовки будущих специалистов, но и воспитанием личности, готовой к реализации полученной квалификации в процессе практико-прикладной деятельности. Эффективность данного процесса напрямую зависит от педагогических условий, которые содержат многосоставную составляющую содержания процесса обучения и воспитания студентов.

Процесс формирования духовно-нравственных ценностей у студентов творческих специальностей, в особенности у эстрадных певцов, базируется на принципах педагогики, ориентиры которой направлены на развитие личности, воспитание морального и этического сознания и культуры. С точки зрения вокального искусства это особенно важно, так как все виды искусства, и музыка в частности, оказывает сильное воздействие на эмоциональную и чувствительную составляющую человека.

Для эстрадных исполнителей духовно-нравственные ценности становятся неотъемлемой частью их творческого развития и карьеры, поскольку эстрадное пение предполагает непосредственный контакт с публикой посредством исполнения текста и музыки, которые объединены в песни, через которые передаются смыслы и эмоции авторов. Вся трудность заключается в том, что этот жанр существует на стыке искусства и коммерции, что ставит перед артистами задачу не только стать успешными и

востребованными, но и оставаться верными привитым и сформированным нравственным идеалам. В таком случае, важным становится не только приобретение и развитие профессиональных навыков, но и формирование нравственных ориентиров, которые смогут обеспечить гармоничное взаимодействие между моральными устоями артиста и требованиями индустрии.

Педагогический подход в работе с будущими эстрадными певцами включает не только обучение вокальным техникам, но и воспитание способности к самовыражению, пониманию социальной моральной ответственности перед публикой. Стоит обратиться к трудам психолога В.А. Ковалева, который подчеркивает, что «музыкальное восприятие не только формирует эмоциональный отклик, но и способствует развитию морального сознания» [5, с. 233] Музыка, по мнению В.А. Ковалева, «являет собой не только средство самовыражения, но и представляет собой путь для передачи высоких моральных и духовных ориентиров, заложенных в произведение автором» [5, с. 23].

В педагогической практике учебных заведений, готовящих специалистов в области эстрадного пения, необходимо учитывать влияние социальных аспектов, влияющих на моральный облик обучающихся данной профессии. Важной задачей вузов является создание условий для развития у студентов таких характеристик, как эмоциональность, восприимчивость и аналитическая способность для освоения культурного наследия: «Преподаватели, работающие с такими студентами, должны использовать комплексный подход, включающий как теоретическую подготовку, так и практические занятия, направленные на развитие духовных и нравственных ценностей» [2, с. 93].

Таким образом, процесс формирования духовно-нравственных ценностей у студентов творческих вузов представляет собой сложный и многогранный процесс, который требует от педагогов учета специфики профессии и применения индивидуальных подходов к каждому студенту. Слияние искусства, морально-нравственных ценностей и педагогики способствует воспитанию будущих артистов, которые смогут не только профессионально развиваться, но и оставаться верными своим духовным ценностям, передавая их через свое творчество.

Стоит отметить, не все эстрадные музыкальные произведения созданы, чтобы воспитывать в человеке высокие нравственные ценности, однако большинство из них имеют глубокое философское содержание, способное призывать слушателей к духовному росту. Данную проблему осветил в своем труде «Психология искусства» культуролог Лев Выготский, который писал: «Искусство служит мостом между реальностью и душой, предоставляя каждому зрителю возможность взглянуть на мир через призму других, порой незнакомых, но глубоких ценностей» [4, с. 112].

Особенно важным фактором является то, что эстрадные исполнители являются примером для своей аудитории. Их мнение и поведение в обществе определяют нравственные ориентиры для молодого поколения. Данная тема рассмотрена культурологом М. Хайдеггером, который, изучая роль искусства в обществе, утверждал, что «искусство является не только зеркалом эпохи, но и её проводником в будущее» [8, с. 87]. По его мнению, искусство формирует духовные ориентиры, направляя слушателя к более глубокому пониманию жизни, чести и любви.

Это аспект является необходимым в контексте обучения эстрадных певцов, поскольку важна не только техническая составляющая процесса пения, но и четкое понимание смыслов текстов исполняемых произведений и их нравственных подтекстов. В процессе обучения и воспитания будущих эстрадных вокалистов в вузе преподаватели организовывают занятия, на которых студенты знакомятся с такими дисциплинами как философия, этика, музыкальная культура, что позволяет им и осваивать общепринятые нравственные и моральные устои общества через призму музыки. Например, лекции и

семинары по философии искусства, изучение произведений мировой культуры и музыки, изучение истории музыки помогают студентам лучше понять, как искусство зарождалось и развивалось, как оно влияло на общество в разные века и периоды и как влияет на общество сейчас, сравнивая это, студенты понимают какую моральную ответственность они несут.

Важным инструментом формирования духовных ценностей у студентов являются мастер-классы, практические занятия и творческие проекты. Эти мероприятия позволяют студентам лично пообщаться с уже состоявшимися артистами, зарядиться мотивацией, вдохновится, взять у них технические приемы для улучшения своих навыков, а после – применить полученные теоретические знания на практике, а также развить навыки самовыражения и осознать личную значимость и ответственность. Так, например, в публикации «Педагогика и искусство» Т.С. Васильева утверждает, что «искусство, особенно эстрадное, предоставляет уникальную возможность для формирования личных моральных ориентиров, так как оно заставляет артиста быть честным с самим собой и своим зрителем» [3, с. 45].

Мастер-классы с участием успешных артистов и наставников помогают студентам в живую увидеть примеры профессионального мастерства и построения карьеры, а также лично увидеть и узнать, как кумиры сохраняют свои духовные ценности, несмотря на коммерческую сторону эстрадного мира. На живых примерах студенты учатся как быть верными своим духовно-нравственным устоям, несмотря на сильное давление со стороны индустрии.

Согласно В.А. Ковалеву, «влияние педагога на развитие духовных ценностей студента невозможно без личного примера, без того, чтобы сам преподаватель был носителем тех ценностей, которые он хочет привить своему ученику» [5, с. 235]. Преподаватели должны являться образцом духовно- нравственных устремлений, помогая студентам развивать не только их творческий потенциал, но и поддерживать, направлять высоконравственные инициативы студента в творчестве. Необходимо, чтобы педагог был не только учителем, но и наставником, который транслирует на своем примере моральные ориентиры через искусство.

Невозможно переоценить влияние музыки на восприятие молодых поколений, особенно в эпоху средств массовой информации и глобализации, когда музыка становится одним из основных каналов для передачи и распространения духовных ценностей. Однако, современные тренды в эстрадном мире, как и в любой другой области искусства, оказывают как положительное, так и отрицательное воздействие на социум.

Способность эстрадного пения положительно воздействовать на слушателей, мотивировать их и вдохновлять, учить добру и прививать нравственные ценности, продвигая высокие моральные устои и идеи, невозможно переоценить. Данное утверждение можно подтвердить на примерах творчества таких современных исполнителей, как Billie Eilish, Lady Gaga, Адель и др., репертуар которых способствует формированию у слушательской аудитории таких нравственные качеств, как толерантность и уважение ко всем людям вне зависимости от цвета кожи и нации.

У русскоязычных исполнителей мы чаще можем наблюдать такие темы в творчестве, как искренность в проявлении своих чувств, тема любви является одной из самых частых оснований для написания песен, они побуждают нас быть честными с собой, ярче проявляться в жизни и в отношениях, не боясь показать открыто свои чувства. К примеру, на творчестве Басты, Аффинаж, Тимы Белорусского, Евгения Трофимова и др. отечественных современных исполнителей у молодежи формируется уверенность в своих силах, чувственность и открытость, любовь и доброта и др.

В то же время в современных музыкальных трендах можно отследить активное продвижение экологических и социальных тем. Зарубежные артисты, такие как Джей-Зи и

Рианна, используют свое песенное творчество как платформу для расширения идей, связанных с сохранением и улучшением экологии и борьбы за права человека. Этот метод формирует у слушателей формирует нравственных основ по отношению к своим близким, к окружающей среде.

Однако, как и любое другое искусство, направленное на массы, эстрадная музыка имеет и отрицательное влияние на слушателей, особенно когда на первый план ставятся темы потребительства, порока, пропаганды запрещенных веществ под эгидой «крутости» и элитности. Современная музыкальная индустрия зачастую ориентируется на успех коммерческого плана, что часто приводит к популяризации разрушающих моральных установок у молодежи в связи с неокрепшей психикой молодого поколения.

Примером могут служить тексты песен, в которых прославляются финансовый расчет, насилие, наркотики и сексуальные отношения и др. Например, творчество Моргенштерна, 1.Kla$, ЛСП и др. Исполняемые ими произведения дестабилизируют моральные устои, которые прививались юным слушателям в семье или учебных заведениях, формируют у молодежи ложные нормы для достижения успеха в жизни и расшатывают представление о самом понятии успеха как такового.

Артисты часто появляются на публике в откровенных нарядах, они часто вульгарно накрашены, делая основной акцент своего выступления на эротический контекст представления себя перед публикой. Нередко это встречается в таких жанрах, как рэп, хип-хоп и поп, где основной акцент приходится на вычурность образов, провокационность текстов и сексуализированные манеры их исполнения, что приводит к подмене норм нравственности среди молодежи, формируя у зрителей идеалы, нацеленные на внешность, поверхностность, доступность в плохом смысле слова и потребление.

В современной эстраде нормы поведения артистов, содержание их песен диктует коммерческая составляющая, что прямо противоположно эстраде советского периода. В условиях Советского Союза эстрада была подвержена цензуре. Это проявлялось в текстах песен, в их музыкальном оформлении и, безусловно, в поведении артистов на сцене. Государство четко отслеживало и контролировало выпускаемый «продукт», придерживаясь норм общепринятых моралей и духовно-нравственных ориентиров. Эстрадные песни того времени служили выражением нравственности, патриотизма и культуры общества, это был своего рода инструмент для воспитания молодежи. Посредством эстрадных песен у слушателей формировались идеалы труда, любви к природе, к Родине, к людям, к животным, к традициям народов и культур. Тексты песен были не столько развлекательного характера, сколько духовно-нравственными, что способствовало формированию и развитию крепкой моральной базы у нескольких поколений вперед.

Многие исполнители советского времени и их песни до сих пор пользуются популярностью у молодежи, например, такие артисты как Михаил Боярский, Лев Лещенко, Александр Розенбаум, Татьяна Буланова, Филипп Киркоров и другие до сих пор остаются известными благодаря своему творчеству, в котором заложены высокие общественные идеалы.

Существует большое количество певцов, которые активно продвигают патриотические ценности посредством своей музыки и ее исполнения. Эти артисты доносят до публики важность любви к Родине, гордость за историю и победы нашей страны, а также поддерживают патриотические инициативы через творчество.

Например, Иосиф Кобзон являлся одним из значимых представителей отечественной эстрады, чьи песни несли патриотическую ценность и гордость за свою родину в массы. Исполняемые им песни, такие как «День Победы», «Я люблю тебя, жизнь» и др. стали символами патриотических проявлений каждого слушателя. Кобзон активно принимал

участие в благотворительных и патриотических мероприятиях, посвященных Великой Отечественной войне.

В репертуаре Газманова имеется много песен на военные и исторические темы, которые часто звучат на различных мероприятиях, посвященных национальным праздникам и памятным датам нашей страны. Игорь Крутой — известный российский композитор и исполнитель, который активно продвигает патриотические идеи. Его песни, такие как «Россия» и «Моя Россия» пропагандируют любовь к родной стране. В его творчестве прослеживаются темы единства российского народа и устремления к процветанию России.

В современной российской эстраде сегодня функционирует достаточно большое количество концертных программ эстрадных вокалистов, моральные устои и принципы остаются на уровне высоких нравственных норм, таким как честность, взаимоуважение, любовь и преданность слушателю и ответственное отношение к своему публичному амплуа. Дима Билан, к примеру, является многократным победителем различных эстрадных музыкальных конкурсов, он всегда отличался своей непосредственностью, открытостью к публике и честностью. В своих программах певец обращается к темам любви, надежды и преданности. Например, его песня «На берегу неба» транслирует поиск внутренней гармонии человека и поиск ответов на вопросы о смысле жизни, что является подтверждением его собственного стремления к духовному росту и самосовершенствованию. Билан является участником благотворительных концертов, пропагандирует здоровый образ жизни, что делает его примером для подражания.

Эстрадное пение является несомненно важным инструментом для духовного роста исполнителя, поскольку оно требует не только технических навыков высокого уровня, но и глубокого самопознания, эмоциональной зрелости и способности к самовыражению. Современная эстрадные исполнители сегодня активно продолжают традиции, заложенными Мастерами советской эстрады.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Философия новой музыки. – М.: Музыка, 2003 г. – 360с.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986 г. – 450с.
3. Васильева, Т.С. Педагогика и искусство. – М.: Высшая школа, 2013 г. – 300 с.
4. Выготский, Л.С. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000 г. – 720 с.
5. Ковалев, В.А. Психология музыкального восприятия. – М.: Наука, 2008. – 385 с.
6. Леонтьев, А.Н. Психология и искусство: Теория и практика восприятия музыки. – СПб.: Питер, 2000 г. – 355 с.
7. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2011 г. – 120 с.
8. Хайдеггер, М. Искусство и пространство. – СПб.: Академический проект, 2005 г. – 170 с.
9. Батчаева, Н.А. Содержание и методика формирования общепедагогической готовности студентов музыкального колледжа и педагогической деятельности: Автореф. дис… канд. пед. наук. – М., 2006. – 249 с.

REFERENCES

1. Adorno, T. Philosophy of new music. – Moscow: Muzyka, 2003 – 360 p.
2. Bakhtin, M.M. Aesthetics of verbal creativity. – Moscow: Iskusstvo, 1996 – 450 p.
3. Vasilyeva, T.S. Pedagogy and art. – Moscow: Higher School, 2013 – 300 p.
4. Vygotsky, L.S. Psychology of art. – Moscow: Akademiya, 2004 – 720 p.
5. Kovalev, V.A. Psychology of musical perception. – Moscow: Nauka, 2008. – 385 p.

6. Leontiev, A.N. Psychology and art: Theory and practice of music perception. – St. Petersburg: Peter, 2000. – 355 p.
7. Rubinstein, S.L. Fundamentals of psychology. – St. Petersburg: Peter, 2011. – 120 p.
8. Heidegger, M. Art and society. – St. Petersburg: Academic Project, 2005 – 170 p.
9. Batchaeva, N.A. The content and methodology of the formation of general pedagogical readiness of music college students and pedagogical activity: Abstract of the dissertation. ... Candidate of Pedagogical Sciences Sciences. – M., 2006. – 249 p.