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.
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.
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

Челышева Ирина Викториновна

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВОМ КИНО XXI ВЕКА 8

Сюй Хао

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ МЕЖДУ РУССКИМИ МАСТЕРАМИ XIX ВЕКА И СОВРЕМЕННЫМИ ПЕДАГОГАМИ КИТАЯ 17

Карпенко Виктор Николаевич, Стукалова Ирина Алексеевна

ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА 27

Сунь Мэнвэй

КИТАЙСКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 32

Попов Степан Александрович

ДИЗАЙН КОСТЮМА: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГЕНЕРАТИВНЫХ НЕЙРОСЕТЕЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ЭСКИЗОВ И ПАТТЕРНОВ 38

Лу Цзячан

ПОСТАНОВКИ РУССКИХ ОПЕР В КИТАЕ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ 46

Попов Степан Александрович

ДИЗАЙН СРЕДЫ: КАК ИИ СОЗДАЁТ ИНТЕРЬЕРЫ БУДУЩЕГО И МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ ДИЗАЙНЕРА 59

Цуй Минь

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ 65

Цао Лишуай

О РОЛИ КОМПОЗИТОРОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В СТАНОВЛЕНИИ ДУХОВОЙ МУЗЫКИ В СССР 72

Яо Шэнтэн

«ЛЕГЕНДА О КРАСНОМ ФОНАРЕ» В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ: ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ 78

Гу Инин

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТУБЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ Р. ВАГНЕРА 85

Мотин Данил Витальевич

ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ ДРАМЫ В ПЬЕСАХ ТЕННЕССИ УЛЬЯМСА 91

Воронецкая-Соколова Юлия Георгиевна

РОЛЬ ПЕСНИ В СОЗДАНИИ МИРА ДЕТСТВА В ВОЕННЫХ ФИЛЬМАХ 1960-Х ГОДОВ СССР *98*

Наводничая София Георгиевна

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК И.П. ИВАНОВА-ВАНО И ГЕРОЕВ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ СКАЗОК *110*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Ши Кэфу

СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Э. БОРИСОВА-МУСАТОВА *118*

Мамбетов Сервет Якубович

ФУНКЦИИ И РОЛЬ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ОРКЕСТРЕ Л. В. БЕТХОВЕНА *130*

Куртбединова Лейля Тахировна

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СТРУННОГО КВАРТЕТА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА ЭЛЬВИРЫ ЭМИР *143*

Мамбетов Сервет Якубович, Абдувелиева Эльвида Шевкетовна

СЛИЯНИЕ НАРОДНЫХ ИСТОКОВ И СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ПИСЬМА В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. ХАЛИТОВОЙ *151*

Сунь Пань

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ НА СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЦЗОУ ВЭНЬЦЗЮНЯ, ТАНЬ ДУНЯ, ЧЭНЬ И, ГО ВЭНЬЦЗИНА И Е СЯОГАНА) *160*

Васильева Татьяна Ивановна

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОРКЕСТРОВОК МОРИСА РАВЕЛЯ И СЕРГЕЯ ГОРЧАКОВА «КАРТИНОК С ВЫСТАВКИ» МОДЕСТА МУСОРГСКОГО *166*

Комиссаров Андрей Владимирович

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ И ОРКЕСТРОВКИ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ГУСТАВА МАЛЕРА (НА ПРИМЕРЕ ПЕСЕН НА СЛОВА ФРИДРИХА РЮККЕРТА) *176*

Ли Цзянь

КИНОМУЗЫКА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ *183*

Цинь Лиин

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА *192*

Лушина Анастасия Андреевна, Пэй Цзяфань

КОМПЛЕКСНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ВЛИЯНИЯ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА НА ЛИЧНОСТЬ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ *198*

Ван Цзысянь

ОПЕРА «ЕРМАК» А.В. ЧАЙКОВСКОГО: ВРЕМЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ОПЕРЫ В ОПЕРЕ *205*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Командышко Елена Филипповна, Сю Тинтин

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-СКРИПАЧЕЙ *215*

Цуй Гуанлинь

СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В КИТАЙСКОЙ НАЧАЛЬНОЙ И СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ *222*

Шелковников Александр Андреевич

РИТМИЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ЭФФЕКТИВНОЙ КООРДИНАЦИИ РУК УЧАЩИХСЯ ДМШ/ДШИ, СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ И ВУЗОВ ПО КЛАССУ СКРИПКИ И АЛЬТА *228*

Чжоу Юйхан

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ НОВОГО КИТАЯ *235*

Цзи Минь

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ЖЕНСКИХ ПАРТИЙ-РОЛЕЙ В ВУЗЕ КАК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА *241*

Чжан Ханьвэнь

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО *248*

Чжан Хунтао

КИТАЙСКИЕ ВЫПУСКНИКИ МАСТЕРСКОЙ КАЛЮТЫ ИНСТИТУТА ИМ. РЕПИНА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА *255*

Баранов Владимир Станиславович

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛИСТА В ВУЗЕ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД *264*

Мамбетова Айше Серверовна

ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ: НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ А.Л. ИОХЕЛЕСА И В.Б. НОСИНОЙ *269*

Гуров Андрей Александрович

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТАНОВКИ ИГРОВОГО АППАРАТА СКРИПАЧА *276*

Фань Вэньцзюнь

ОСВОЕНИЕ БАЗОВОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ УЧАЩИМИСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ КИТАЙСКИХ ШКОЛ *280*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Фань Шаомин

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX – XXI ВЕКА В КИТАЙСКИХ ШКОЛАХ – СТУДИЯХ *285*

Ван Жуйдзе

ИНТЕГРАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ И ПОДХОДОВ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ БАЯННОЙ ШКОЛЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КИТАЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА) *292*

Назарова Венера Хушиновна, Киселева Ирина Львовна

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОДУКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В ВУЗЕ *298*

Не Цзяньго

РОЛЬ АРТПЕДАГОГИКИ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПОДХОДОВ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ КИТАЯ *304*

Чжан Юнь

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРОГРАММЫ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ К РУКОВОДСТВУ ВОКАЛЬНЫМ АНСАМБЛЕМ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *311*

Кананчев Зураб Вахтангович

ОСОБЕННОСТИ УПРАВЛЕНИЯ РИСКАМИ В НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ *318*

Богданова Наталья Владимировна

РОЛЬ СОЦИАЛЬНЫХ ФАКТОРОВ В ПРОЦЕССЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ» *326*

Ван Юаньчжэн

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ-СТРУННИКОВ *333*

Кузнецов Виктор Алексеевич

ОСОБЕННОСТИ ПАТРИОТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ УДМУРТСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ СКАЗОК) *339*

Середа Татьяна Константиновна

РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА *345*

Хадарцева Юлия Ахсарбековна, Бубнова Ирина Сергеевна

ВЛИЯНИЕ САМООЦЕНКИ И СТИЛЯ ПРИВЯЗАННОСТИ НА ВЫБОР БРАЧНОГО ПАРТНЕРА *351*

Сунь Юйи

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ЭВЕНКОВ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕГРАЦИИ В СФЕРЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *361*

Герасимов Сергей Викторович

ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО МЕНЕДЖМЕНТУ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА *366*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Челышева Ирина Викториновна
кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой психолого-педагогического
образования и медиакоммуникации
Таганрогский институт им. А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (ОИНХ)»

Chelysheva Irina V.
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Psychological and Pedagogical
Education and Media Communications
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economics (OINH)

ПАТРИОТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИГРОВОМ КИНО XXI ВЕКА*

** Статья написана при финансовой при поддержке государственной стипендии Министерства культуры и Союза кинематографистов Российской Федерации 2025 года. Руководитель проекта – Челышева И.В.*

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы отражения темы патриотизма в произведениях отечественной художественной кинематографии XXI века. Актуальность данной темы предопределяет усиление внимания к проблемам патриотического воспитания современного подрастающего поколения средствами и на материале игровых кинематографических произведений. Автором рассматриваются основные проблемы и тенденции современного отечественного художественного кинематографа патриотической тематики, их жанровая специфика; определены возможности и перспективы использования отечественных произведений игрового киноискусства в процессе воспитания патриотических чувств и гражданского самосознания современной детской и молодежной зрительской аудитории.

Ключевые слова: патриотизм, патриотическое воспитание, гражданское художественный кинематограф, медиа, медиаобразование.

PATRIOTIC THEME IN RUSSIAN FEATURE CINEMA OF THE 21ST CENTURY*

** The article was written with the financial support of the state scholarship of the Ministry of Culture and the Union of Cinematographers of the Russian Federation in 2025. The project manager is I.V. Chelysheva.*

Abstract. The article considers the current problems of reflecting the theme of patriotism in the works of Russian feature cinematography of the 21st century. The relevance of this topic predetermines increased attention to the problems of patriotic education of the modern younger generation by means and on the material of feature films. The author considers the main problems and trends of modern Russian feature cinematography with patriotic themes, their genre specificity; the possibilities and prospects for using Russian works of feature cinematography in the process of educating patriotic feelings and civic consciousness of modern children's and youth audiences are determined.

Keywords: patriotism, patriotic education, civic art cinema, media, media education.

Проблема патриотизма, гражданственности, ответственности за судьбу своей страны и своего народа выступает сегодня важной государственной задачей, является ключевой составляющей современной системы воспитания подрастающего поколения, относящейся к традиционным ценностям. В Указе Президента от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» подчеркивается: «К традиционным ценностям относятся жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России» [18].

Понятие патриотизма трактуется в педагогическом энциклопедическом словаре как «любовь к отечеству, е родной стране, к своей культурной среде. С этими естественными основаниями патриотизма как природного чувства соединяется его нравственное значение как обязанности и добродетели» [13, с. 186] Патриотизм рассматривается Д.О.Березуцкой как «одно из наиболее глубоких человеческих чувств, закрепленных во времени, под ним понимается преданность и любовь к своему Отечеству, к своему народу, гордость за их прошлое и настоящее, готовность к их защите. Патриотизм -это важнейшее духовное достояние личности, он характеризует высший уровень ее развития и проявляется в ее активной самореализации на благо Отечества» [2, с. 26].

В педагогическом контексте под патриотизмом понимается «синтез нравственных, гражданских и идеологических качества личности. Эти качества проявляются в любви к Родине, ответственности за судьбу Отечества, в стремлении сохранить и приумножить лучшие традиции, культивируя духовные и культурные ценности людей» [4, с. 45]. Все эти качества формируются в процессе патриотического воспитания детей и молодежи.

Интерес к патриотической кинотематике отражается и в научных исследованиях последних лет. Проведенный нами анализ научных публикаций последних лет свидетельствует о том, что проблематика патриотизма в современном отечественном художественном кинематографе рассматривается в целом ряде философских, политологических, психологических, педагогических, культурологических исследований.

Так, например, политологический анализ взаимоотражения проблем патриотизма и формирования идентичности молодого поколения представлен а исследовании Р. В. Иванова и О.А.Полюшкевич [6]. Культурологические подходы к патриотическим кинофильмам первого десятилетия XXI столетия рассматривается С.Н. Зарубиной [5], проблематика сохранения исторической памяти в отечественном кинематографе с точки зрения культурологических позиций анализируются О.В.Чистяковой [20].

Проблеме структурно-семантических особенностей функционально-прагматических единиц кинодискурса в фильмах патриотической тематики посвящено исследование В.Е. Анисимова, Э.В. Гафиятовой, Е.Д. Калинниковой [1]; в работах В.В. Сенниковой и Е.Н. Савельевой осуществлен историко-культурологический анализ трансформационных процессов образа героя кинематографических произведений [17].

В педагогическом контексте роль кинематографических произведений в процессе гражданско-патриотического воспитания представлена в работах В.В.Капустина [8]; Л.А. Люлюшина и Л.П.Рдехановой [11], Г.В. Михалевой и И.В.Челышевой [12]; А. С. Потапова и И. З. Матурова [15]; Э.В.Рыбаковой [16], И.В.Челышевой [19] и др.

Современными авторами единодушно подчеркивается важная роль и значение кинематографа в формировании патриотических идеалов и воспитании чувства

гражданственности у молодого поколения. О.А. Куликова и А.С. Рябовичева отмечают, что художественный кинематограф, выполняющий «познавательную, рекреационную, воспитательную, функцию социального контроля и функцию управления общественным мнением» [9, с. 124], выступает важным ресурсом формирования патриотической позиции личности, является важным связующим звеном между личностью и обществом.

С.Н. Зарубина резонно полагает, что «преодоление разобщенности и создание формулы национального единства – дело общественных институтов, среди которых значительное место занимает кинематограф» [5, с. 170].

Э.В. Рыбакова также акцентирует внимание на особую роль киноискусства в процессе патриотического воспитания, определяя «кинематограф, как самое яркое средство, благодаря его глубокому психологическому воздействию, наглядности и доступности среди населения. Говоря о кинематографе, как об эффективном средстве патриотического воспитания, нельзя обойти стороной его гражданскую функцию. Фильмы не только транслируют истории, но и могут воспитывать чувство ответственности за судьбу своей страны. Кинофильмы способны вызывать у молодых людей ощущение сопричастности героям и подлинности происходящих на экране событий» [16, с.788].

Министерством просвещения РФ был опубликован список фильмов, рекомендуемых для писок фильмов, рекомендуемых школьникам к просмотру (https://edu.gov.ru/press/9584/minprosvescheniya-rossii-podgotovilo-pervichnyy-spisok-otechestvennyh-filmov-dlya-obrazovatelnyh-organizaciy). Как показал проведенный анализ, среди них немало кинокартин патриотической направленности, созданных как в советский период.

Сюда включены фильмы: «Она защищает Родину» (реж. Ф.Эрмлер, 943); «Небесный тихоход» (реж. С.Тимошенко, 1945); «Сын полка» (реж. В.Пронин, 1946); «Молодая гвардия» (1С.Герасимов, 948); «Смелые люди» (реж. К.Юрин, 1950); «Васек Трубачев и его товарищи», (реж. И.Фрэз, 1955; «Баллада о солдате» (реж. Г.Чухрай, 1959); «Отец солдата» (реж Р. Чхеидзе, 1964); «На войне как на войне» (реж. В.Трегубов, 1968); «Щит и меч» (реж. В.Басов1968); «Офицеры», (реж. В. Рогов, 1971)»; «В бой идут одни старики», реж. Л. Быков, 1973); «Они сражались за Родину» (реж. С. Бондарчук, 1075); «Завтра была война» (реж. Ю.Кара, 1987) и др.

Также в список рекомендуемых кинолент вошли современные патриотические кинофильмы: «Мы из будущего» (2008, реж. А.Мавлюков, 2007); «Брестская крепость», (реж. А.Котт, 2010); «Батальон» (реж. Д. Месхиев, 2018); «28 панфиловцев» (реж. К. Дружинин и А.Шальопа, 2016); «Время первых» (реж. Д.Киселев, 2017); «Майор Гром» (реж. В.Беседин, 2017) «Ржев» (реж. И.Копылов,2019); «Небо» (реж. И.Копылов, 2019); «Нюрнберг» (реж. А.Хвягинцев, 2023); «Командир» (реж. Т. Хван и А.Гурьянов 2024) и др.

В современной социокультурной ситуации роль и значение фильмов патриотической проблематики трудно переоценить. Это связано с тем, что «в наши дни фильмы получили еще большую популярность и еще более больший охват зрителей. Это произошло благодаря увеличению количества кинотеатров, а также доступностью фильмов в сети Интернет. В связи с этим кино можно считать одним из самых эффективных средств влияния на систему ценностей людей, и одним из самых важных способов формирования их идеалов и принципов [15, с 13].

Кроме того, настоящее время, характеризующееся большим объемом медиаинформации, сопровождается «проявлением новых рисков, связанных с размыванием границ национальных и культурных традиций, и одновременно - усиливающимся влиянием медиа на молодое поколение, в процессе патриотического воспитания особую роль играет медиаобразование. Именно поэтому задача развития патриотических чувств и формирования гражданского самосознания подрастающего поколения становится все более

насущной проблемой, стоящей перед современным образовательным процессом» [19, с. 195]. В этом процессе все более важное значение имеют фильмы патриотической проблематики.

Именно поэтому воспитательные возможности художественных фильмов патриотической проблематики все более активно используются в процессе интеграции медиаобразования в изучении литературы, истории, изучаются во внеурочной деятельности в ходе киноуроков, становятся темой круглых столов и форумов, используются в процессе работы кино-и медиаклубов, патриотических конкурсов, фестивалей для молодежи, кинолекториев, медиапроектов, направленных на формирование гражданской позиции и патриотизма подрастающего поколения и т.д.

Кинофильмы патриотической проблематики всегда были важной составляющей воспитательного процесса. Начиная с 20-х годов XX столетия тема патриотизма являлась одной из центральных на киноэкране как для детской, так и для взрослой аудитории.

Безусловно, содержательные акценты этих фильмов были неразрывно связаны с советской идеологией, формированием коммунистического сознания. Киноистории о героях Великой Отечественной войны, людях, отдавших все свои силы на восстановлении е страны в послевоенные годы, и сегодня входят в число любимых многими зрителями. Сюда можно отнести известные кинокартины «Повесть о настоящем человеке», (реж. А. Столпер, 1948); «Судьба человека», (реж. С. Бондарчук, 1959); «А зори здесь тихие» (реж. С. Ростоцкий, 1972); «Восхождение», (реж. Л. Шепитько, 1976); «Двадцать дней без войны», (реж. А. Герман, 1978); «Батальоны просят огня» (реж. А. Боголюбов, В. Чеботарев, 1985) и др.

Как показал проведенный анализ, вопросы патриотических ценностей и воспитания уважения к истории своей страны поднимаются в российских художественных кинолентах патриотической проблематики разных жанров, вышедших на экраны в последние десятилетия. К таким фильмам можно отнести многочисленные драмы, мелодрамы, боевики, фантастические и военно-исторические фильм и сериалы последних лет, повествующие о событиях Великой Отечественной войны: «Туман» (реж. В.Муругов и Р. Гигинеишвили, 2010); «Сталинград», (реж. Ф.Бондарцук, 2013); «Праведник», 2023 г., реж. С.Урсуляк, 2023); «В списках не значился» (реж. С.Коротаев, 2025) и др.

Обращение к историческим событиям той далекой войны сегодня как никогда актуально и имеет огромное значение в деле гражданского и патриотического воспитании молодого поколения, так как «исторические художественные фильмы играют особую роль в создании образов прошлого. Они не только оказывают влияние на формирование представлений о прошлом, но и подчас способны изменять личные воспоминания о тех или иных событиях» [3, с. 185]. Просмотр, обсуждение и анализ этих фильмов все активнее применяется в практике медиаобразовательной деятельности.

Многие российские фильмы на патриотическую тему повествуют о военных событиях сегодняшних дней, посвящены героям Афганской, Чеченкой войны, специальной военной операции и т.д. Это такие киноленты как «Война» (реж. Ал. Балабанов, 2002); «Живой» (реж. А.Велединский, 2006); «Пленный» (реж. А.Учитель, 2008); «Крым» (реж. А. Пиманов, 2017); «Солнцепёк», (реж. М. Бриус и М. Вассербаум, 2021); «Лучшие в аду» (реж.А.Щербинин, 2022); «Свои», (реж. А.Артемов, 2025) и др.

Можно согласиться с мнением о том, что «каждая веха патриотического кинематографа – этап нового осмысления себя и своего места в истории, осмысления Родины и своего отношения к ней, что характерно для каждого, кто неравнодушен к событиям прошлого и настоящего, кто небезразличен к судьбе своей страны, своего народа, своих потомков» [14, с. 196]. В связи с этим ключевые задачи формирования готовности встать на защиту своего Отечества остаются неизменно важным факторами

патриотического воспитания молодого поколения, а фильмы патриотической проблематики выступают важным средством, способствующим осмыслению и проживанию событий вместе с героями своей страны.

Проведенный анализ современных российских фильмов патриотической тематики свидетельствует о том, что тема патриотизма, темно связанная с формированием идентичности личности, выступает одной из неизменно популярных и в современном отечественном кинематографе. Осознание и принятие национальных, социокультурных, этнических традиций своей страны тесно связаны с готовностью к активному включению молодых граждан в решение насущных проблем всего общества, умением воспринимать себя единым целым со своей страной. Использование в этом процессе материала художественного кинематографа обусловлено тем, что патриотические фильмы «оказывают основные составляющие, укрепляющие представления о Родине, государстве, человечности, доблести, чести и т. д., – ключевых категориях смысложизненных ценностей представителей разных поколений. На основе патриотических фильмов зарождается, укрепляется и развивается личная и социальная идентичность зрителей. Они находят приемлемые для себя образцы поведения, которые определяют их личные жизненные смыслы и понятия. Следствием этого выступает связанность с государством, его судьбой, что является основой идентичности и патриотизма» [14, с. 193]. Поэтому очень важно, работая с фильмами патриотической направленности, формировать у аудитории чувство сопричастности к судьбе своей страны, гордости за ее прошлое, настоящее и будущее, принятие на себя ответственности за ее развитие и благосостояние.

В этой связи особое значение в медиаобразовательном процессе имеет работа с современными российскими фильмами, в ходе которой осуществляется анализ героических подвигов настоящих патриотов, которые ценой своей жизни много лет назад защитили нашу Родину от фашизма, стоят на страже нашей страны сегодня.

В процессе критического анализа важно обращать внимание аудитории на характеристики, основные черты характера героев фильмов, их модели поведения, мотивы поступков. Для этого в медиаобразовательной практике реализуются многообразные формы и методы работы с патриотическими фильмами.

Например, работая с ключевыми эпизодами фильмов, которые раскрывают сущность и значение патриотизма главных или второстепенных героев кинокартин, происходит обращение к историческим событиям, которые легли в основу сценария, осуществляется изучение профессиональных кинокритических статей и рецензий, посвященных фильмам рассматриваемой тематики. «Так как большая часть кинофильмов патриотической и гражданской тематики основана на реальных событиях и повествует о подвигах русского народа и героизме реальных людей, то целесообразно при анализе содержания фильма обсудить, какие подлинные исторические события легли в основу фильма, и являются историческими фактами, а какие – художественным вымыслом. Кроме того, очень важно чтобы героические подвиги настоящих патриотов не были забыты. В связи с этим важно обратить внимание аудитории на личностные особенности реальных участников исторических событий, ставших прототипами главных героев фильма, обсудить их основные черты характера, узнать биографию и судьбу этих людей» [12, с. 12],

Изучение и анализ патриотических художественных фильмов также может включать дискуссионные методы, целью которых выступает обсуждение содержательных и художественных особенностей патриотических кинолент, исследование аудиовизуальных знаков и символов, встречающихся в фильмах, предполагает сбор, обобщение и аналитическую работу с отзывами и кинорецензями с последующим их обсуждением и т.д.

Творческие задания на материале патриотических современных художественных фильмов также могут быть очень разнообразны. Выбор конкретных форм работы зависит

от возрастной категории аудитории, от степени ее включенности в медиаобразовательный процесс. Например, большой эмоциональный отклик вызывают такие формы работы как озвучивание кинофрагментов, подготовка письменных работ на заданную тему по материалам просмотренного фильма, работа над подготовкой и выполнением медиапроектов, создание собственных видеороликов о том или ином герое фильма с описанием его характеристик, создание постов в социальных сетях для обсуждения просмотренного фильма с последующим анализом и т.д. Актуализации интереса и понимание воспитательного потенциала художественных фильмов может способствовать самостоятельный поиск современных игровых фильмов на патриотическую тему с составлением последующего рейтинга, подготовка фильмографии фильмов для определенной возрастной категории и т.п.

Для того, чтобы патриотический фильм не только запомнился зрителям, но и был глубоко осознан, ажно, чтобы работа с предлагаемым аудитории аудиовизуальным материалом была личностно осознанной, обрела ценностный смысл в содержательном и художественном контексте, была эмоционально прочувствована аудиторией. Для этого необходима целенаправленная и планомерная подготовка с четким представлением о том, какие цели и задачи ставит перед собой медиа педагог, какие формы и методы работы он будет использовать, какие выбраны приемы обратной связи, каковы ожидаемые результаты занятия.

Итак, патриотическая тема занимает важное место в российском кинематографе XXI века. Лучшие традиции советского кино находят свое отражение в художественных фильмах и сериалах, выходящих на экраны в наши дни. Произведения художественного кинематографа патриотической проблематики признаются важным средством духовно-нравственного воспитания, формируя ценностное отношение молодого поколения к Родине, любви к своему Отечеству, стремление защищать его и связывать с ним свое будущее.

В настоящее время все более важное значение в процессе патриотического воспитания молодого поколения, а также формирования активной гражданской позиции современной молодежи, придается использованию ресурсов медиаобразования на материале художественных фильмов патриотической проблематики.

В качестве основных составляющих факторов работы с патриотическими фильмами в медиаобразовательном контексте выступает сохранение исторической памяти, формирование духовно-нравственных представлений о патриотизме, становление гражданской идентичности современных зрителей.

В числе ключевых аспектов работы с современными игровыми фильмами на патриотическую тему в медиаобразовательном процессе выступает анализ аудиовизуальных медиатекстов, включающих разнообразные приёмы, творческие задания на кинематографическом материале. К ним модно отнести работу с ключевыми фрагментами кинопроизведения, составление характеристик главных и второстепенных героев кинолент, выявление жанровой специфики современных патриотических кинолент, осуществление семиотического анализа, поиск и изучение профессиональных кинорецензий и кинокритических статей с последующим анализом, подготовку и выполнение медиапроектов на материале просмотренного фильма, составление фильмографии, организацию дискуссий и обсуждений фильма в социальных сетях, освоение умений анализировать художественные выразительные средства аудиовизуальных медиатектов и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов В.Е., Гафиятова Э.В., Калинникова Е.Д. Реализация идеи патриотизма в кинодискурсе: на примере российского патриотического кино // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. –2022. –№1. – С.96-124.
2. Березуцкая Д. О. Патриотическое воспитание россиян с опорой на медиаобразовательный ресурс // Общество: социология, психология, педагогика. – 2014. – №3. – С. 26-31.
3. Грибан И.В., Неволин А. В. Кино как источник формирования исторической памяти: из опыта деятельности студенческого киноклуба "Двадцать пятый кадр" // Бюллетень науки и практики. – 2017. – №9 (22). – С.184-188.
4. Джукаев М. Х., Гогоберидзе Ф.Ю. Определение понятия "патриотизм" в философском, историческом, культурном и образовательном пространстве // Проблемы современного педагогического образования. – 2022. – №77-3– С. 44-46.
5. Зарубина С. Н. Патриотизм в современном российском кинематографе (20002010 гг.) // Обществ. науки и современность. - 2012. - № 5. - С. 169-176.
6. Иванов Р.В., Полюшкевич О. А. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. – 2016. – №. 18. – С.44-55.
7. Казаева Е. А., Чхетиани Н. С., Пономарева Л.И. Патриотизм как инструмент формирования гражданской идентичности: анализ представлений студентов // Мир науки. Педагогика и психология. – 2023. – Т.11.– № 2. –С.23.
8. Капустин В.В. Опыт исследования современного кино и его роль в патриотическом воспитании // Социально-гуманитарные знания. – 2022. – № 4. – С. 35-46.
9. Куликова О. А., Рябовичева А. С. Отношение молодежи Москвы к теме патриотизма в отечественном кинематографе // Вестник ГУУ. – 2022. – №12. – С.180-187.
10. Лебедева Н.В., Максимов Н.С. Развитие гражданской активности студенческой молодежи в образовательном пространстве современного вуза // Педагогический журнал. – 2023. – Т. 13. – № 5А. – С. 124-130. DOI: 10.34670/AR.2023.20.57.015
11. Люлюшин А.А., Плеханова Л.П. О проблемах патриотического воспитания современной молодежи средствами киноискусства (на примере деятельности липецкого киноклуба «Ностальгия») // Гуманитарные исследования Центральной России. – 2023. – №2 (27). – С. 58-67. DOI: 10.24412/2541-9056-2023-227-58-67
12. Михалева Г.В., Челышева И.В. Развитие гражданской активности студенческой молодежи средствами отечественного кинематографа∗: учебное пособие. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – 1 электрон., опт диск (CD-R); 12 см. – Систем. требования: MS Windows XP/Vista/7; Adobe Acrobat Reader, Foxit Reader; память 482 Мб.
13. Педагогический энциклопедический словарь / [Абдуллин Э.Б. и др.]. - Москва: Большая Рос. Энциклопедия. Дрофа, – 2003– 527 с.
14. Полюшкевич О.А. Новая идентичность в современном патриотическом кинематографе // Гуманитарный вектор. – 2022. – Т. 17. – № 2. – С. 192-202. DOI: 10.21209/1996-7853-2022-17-2-192-202
15. Потапов А. С., Матуров И. З. Ресурс гражданско-патриотического воспитания документального кино (на примере фильма «Помним и гордимся») // Мир науки. Педагогика и психология. — 2023. — Т. 11. — № 5. – URL: https://mir-nauki.com/PDF/30PDMN523.pdf
16. Рыбакова Э. В. Кинематограф как средство патриотического воспитания подрастающего поколения // Вестник науки. – 2024. – №12 (81). – С.785-790.

17. Сенникова В.В., Савельева Е. Н. Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №27. – С.261-262.
18. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502
19. Челышева И. В. Анализ отечественных художественных фильмов военно-патриотической тематики советского и постсоветского периода // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. – 2021. – №4. – С.194-206.
20. Чистякова В. О. Отечественное военное кино 1911-2011 годов: медиатизация памяти // Культурологический журнал. – 2012. – №3. – С. 3.

REFERENCES

1. Anisimov V.E., Gafijatova Je.V., Kalinnikova E.D. Realizacija idei patriotizma v kinodiskurse: na primere rossijskogo patrioticheskogo kino // Vestnik RUDN. Serija: Teorija jazyka. Semiotika. Semantika. –2022. –№1. – Pp.96-124.
2. Berezuckaja D. O. Patrioticheskoe vospitanie rossijan s oporoj na mediaobrazovatel'nyj resurs // Obshhestvo: sociologija, psihologija, pedagogika. – 2014. – №3. – Pp. 26-31.
3. Griban I.V., Nevolin A. V. Kino kak istochnik formirovanija istoricheskoj pamjati: iz opyta dejatel'nosti studencheskogo kinokluba "Dvadcat' pjatyj kadr" // Bjulleten' nauki i praktiki. – 2017. – №9 (22). – Pp.184-188.
4. Dzhukaev M. H., Gogoberidze F.Ju. Opredelenie ponjatija "patriotizm" v filosofskom, istoricheskom, kul'turnom i obrazovatel'nom prostranstve // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. – 2022. – №77-3– Pp. 44-46.
5. Zarubina S. N. Patriotizm v sovremennom rossijskom kinematografe (20002010 gg.) // Obshhestv. nauki i sovremennost'. - 2012. - № 5. - Pp. 169-176.
6. Ivanov R.V., Poljushkevich O. A. Patriotizm i identichnost' v sovremennyh rossijskih fil'mah // Izvestija Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija: Politologija. Religiovedenie. – 2016. – №. 18. – Pp.44-55.
7. Kazaeva E. A., Chhetiani N. S., Ponomareva L.I. Patriotizm kak instrument formirovanija grazhdanskoj identichnosti: analiz predstavlenij studentov // Mir nauki. Pedagogika i psihologija. – 2023. – T.11.– № 2. – 23 p.
8. Kapustin V.V. Opyt issledovanija sovremennogo kino i ego rol' v patrioticheskom vospitanii // Social'no-gumanitarnye znanija. – 2022. – № 4. – Pp. 35-46.
9. Kulikova O. A., Rjabovicheva A. S. Otnoshenie molodezhi Moskvy k teme patriotizma v otechestvennom kinematografe // Vestnik GUU. – 2022. – №12. – Pp.180-187.
10. Lebedeva N.V., Maksimov N.S. Razvitie grazhdanskoj aktivnosti studencheskoj molodezhi v obrazovatel'nom prostranstve sovremennogo vuza // Pedagogicheskij zhurnal. – 2023. – T. 13. – № 5A. – Pp. 124-130. DOI: 10.34670/AR.2023.20.57.015
11. Ljuljushin A.A., Plehanova L.P. O problemah patrioticheskogo vospitanija sovremennoj molodezhi sredstvami kinoiskusstva (na primere dejatel'nosti lipeckogo kinokluba «Nostal'gija») // Gumanitarnye issledovanija Central'noj Rossii. – 2023. – №2 (27). – Pp. 58-67. DOI: 10.24412/2541-9056-2023-227-58-67
12. Mihaleva G.V., Chelysheva I.V. Razvitie grazhdanskoj aktivnosti studencheskoj molodezhi sredstvami otechestvennogo kinematografa∗: uchebnoe posobie. – Rostov-na-Donu: Izdatel'sko-poligraficheskij kompleks RGJeU (RINH), 2024. – 1 jelektron., opt disk (CD-

R); 12 sm. – Sistem. trebovanija: MS Windows XP/Vista/7; Adobe Acrobat Reader, Foxit Reader; pamjat' 482 Mb.
13. Pedagogicheskij jenciklopedicheskij slovar' / [Abdullin Je.B. i dr.]. - Moskva: Bol'shaja Ros. Jenciklopedija. Drofa, – 2003– 527 p.
14. Poljushkevich O.A. Novaja identichnost' v sovremennom patrioticheskom kinematografe // Gumanitarnyj vektor. – 2022. – T. 17. – № 2. – Pp. 192-202. DOI: 10.21209/1996-7853-2022-17-2-192-202
15. Potapov A. S., Maturov I. Z. Resurs grazhdansko-patrioticheskogo vospitanija dokumental'nogo kino (na primere fil'ma «Pomnim i gordimsja») // Mir nauki. Pedagogika i psihologija. — 2023. — T. 11. — № 5. – URL: https://mir-nauki.com/PDF/30PDMN523.pdf
16. Rybakova Je. V. Kinematograf kak sredstvo patrioticheskogo vospitanija podrastajushhego pokolenija // Vestnik nauki. – 2024. – №12 (81). – Pp.785-790.
17. Sennikova V.V., Savel'eva E. N. Obraz geroja v otechestvennom kinematografe: ot obrazcovoj modeli socrealizma k neopredelennosti postsovetskogo vremeni // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo un-ta. Kul'turologija i iskusstvovedenie. – 2017. – №27. – Pp.261-262.
18. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 09.11.2022 g. № 809 «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj politiki po sohraneniju i ukrepleniju tradicionnyh rossijskih duhovno-nravstvennyh cennostej». – URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502
19. Chelysheva I. V. Analiz otechestvennyh hudozhestvennyh fil'mov voenno-patrioticheskoj tematiki sovetskogo i postsovetskogo perioda // Crede Experto: transport, obshhestvo, obrazovanie, jazyk. – 2021. – №4. – Pp.194-206.
20. Chistjakova V. O. Otechestvennoe voennoe kino 1911-2011 godov: mediatizacija pamjati // Kul'turologicheskij zhurnal. – 2012. – №3. – 3 p.

Сюй Хао
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
e-mail: qq466813492@gmail.com

Xu Hao
Postgraduate
Saint Petersburg State University

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ МЕЖДУ РУССКИМИ МАСТЕРАМИ XIX ВЕКА И СОВРЕМЕННЫМИ ПЕДАГОГАМИ КИТАЯ

Аннотация. В данной статье исследуется формирование художественного видения через взаимосвязь традиций русских мастеров XIX века и современных педагогических практик в Китае, что позволяет выявить специфику преемственности художественных идей в международном контексте. Введение статьи обосновывает актуальность изучения межкультурных связей в области изобразительного искусства, демонстрируя, каким образом исторические традиции влияют на современные подходы в обучении и развитии творческого потенциала у студентов. Автор делает акцент на том, что наследие русских художников XIX века не утратило своей ценности, а, напротив, является важным источником методологических приемов для формирования художественного мировоззрения педагогов в различных частях мира.

Методологическая основа исследования включает сравнительный анализ архитектуры художественного образования, историко-теоретический анализ методик преподавания, а также качественные исследования, основанные на интервью с ведущими педагогами Китая. Автор использует междисциплинарный подход, совмещающий элементы истории искусства, педагогики и культурологии, что позволяет глубже осветить процессы трансформации художественного наследия.

В разделе результатов изложены основные выводы исследования: во-первых, традиционные методы русских мастеров способствуют развитию образного мышления и эстетического восприятия, во-вторых, современные китайские педагоги успешно интегрируют эти методы в свои образовательные практики, адаптируя традиционные техники под современные реалии, и, в-третьих, наблюдается синтез национальных особенностей в подходах к преподаванию искусства. Эти результаты подтверждают гипотезу о том, что культурное наследие является важным фактором в формировании современного художественного видения.

В заключении обсуждаются перспективы развития художественного образования в глобальном контексте, а также предлагаются рекомендации по дальнейшему интеграционному сотрудничеству между представителями различных культурных традиций. Статья подчеркивает значимость межкультурного диалога в обогащении педагогических методов и сохранении исторического наследия, что актуально для развития не только отечественного, но и мирового художественного образования.

Ключевые слова: художественное видение, преемственность, русские мастера, XIX век, современные педагоги Китая.

FORMATION OF ARTISTIC VISION USING THE EXAMPLE OF CONTINUITY BETWEEN RUSSIAN MASTERS OF THE 19TH CENTURY AND CONTEMPORARY CHINESE EDUCATORS

Abstract. This article examines the formation of artistic vision through the interconnection between the traditions of 19th-century Russian masters and modern pedagogical practices in China, which allows for identifying the specifics of artistic idea continuity in an international context. The introduction of the article substantiates the relevance of studying intercultural connections in the field of visual arts, demonstrating how historical traditions influence modern approaches to teaching and nurturing the creative potential of students. The author emphasizes that the legacy of 19th-century Russian artists has not lost its significance; rather, it serves as an important source of methodological approaches for shaping the artistic worldview of educators around the world.

The methodological foundation of the study includes a comparative analysis of the structure of art education, a historical and theoretical analysis of teaching methods, and qualitative research based on interviews with leading educators in China. The author employs an interdisciplinary approach that combines elements of art history, pedagogy, and cultural studies, allowing for a deeper insight into the processes of transforming artistic heritage.

The results section outlines the main conclusions of the study: firstly, the traditional methods of Russian masters facilitate the development of visual thinking and aesthetic perception; secondly, modern Chinese educators successfully integrate these methods into their educational practices by adapting traditional techniques to contemporary realities; and thirdly, a synthesis of national characteristics in art education approaches is observed. These findings confirm the hypothesis that cultural heritage is an important factor in forming a modern artistic vision.

In conclusion, the prospects for the development of art education in a global context are discussed, and recommendations are offered for further integrative cooperation between representatives of different cultural traditions. The article underscores the importance of intercultural dialogue in enriching pedagogical methods and preserving historical heritage, which is relevant not only for domestic but also for global art education.

Keywords: artistic vision, continuity, Russian masters, 19th century, contemporary Chinese educators.

Введение

Проблема формирования художественного видения представляет собой сложный и многоступенчатый процесс, в котором культурная традиция, педагогические подходы и творческие искания сливаются воедино и обогащают друг друга. Формирование данного видения во многом основывается на умении впитывать эстетические ценности и преобразовывать их в нечто уникальное, передавая свой личный опыт через художественную деятельность. Русская художественная школа XIX века накопила огромный пласт знаний и навыков, которые продолжают оказывать влияние на современное искусство в самых разных странах. При этом российская традиция часто интегрируется и переосмысляется в других культурах, давая рождение интересным направлениям и индивидуальным стилям. Именно поэтому интерес к русским мастерам XIX века остается столь высоким у педагогов из Китая, стремящихся впитать классическую базу и адаптировать ее к быстро меняющимся условиям XX–XXI веков [13]. Их задача – не просто продлить существование некой живописной традиции, а превратить ее в основу для развития новых поколений художников, умеющих сочетать национальные корни и мировое художественное наследие.

Одним из центральных компонентов художественного развития является понимание роли культурной преемственности, которая передается от поколения к поколению. Для

русского художника XIX века таким фундаментом становились традиции реализма, формировавшиеся под влиянием крупной школы живописи, ориентированной на точную передачу действительности и внимательное отношение к деталям. Эта школа во многом базировалась не только на непосредственном наблюдении за жизнью, но и на глубоком проникновении в психологию персонажей, в атмосферу исторически значимых сцен, в эмоциональный мир личности. Такая нацеленность на выявление человеческого характера и внутреннего мира в визуальном образе оказывала влияние на художественные методы, где сочетались тщательная работа с цветом, контрастами света и тени, а также разработка натуральных пропорций. Китайские педагоги, занимающиеся живописью в наши дни, видят в этой точности и внимании к деталям особую ценность, позволяющую воспитывать в ученике аутентично-реалистический взгляд на предмет и учить его вдумчивому анализу формы [5]. При этом истинная преемственность предполагает не слепое копирование достижений прошлого, а осознанное перенесение художественных принципов в современный контекст.

Материалы и методы исследования

Китайские педагоги, формируя инновационные программы преподавания живописи и графики, часто обращают внимание на методы, характерные для русской академической школы, где огромный упор делался на рисунок как базис для любой живописной работы [11]. Именно рисунок, по мысли многих русских художников XIX века, служит фундаментом, обеспечивающим точность передачи пропорций, конструкции форм и перспективы. Кроме того, обязательным в академической традиции являлось тщательное копирование с натуры, многократное повторение одних и тех же упражнений, направленных на развитие руки, глаза и умения наблюдать. Занимаясь преподаванием, современные китайские мастера стремятся структурировать учебные программы таким образом, чтобы этапы развития художественного видения были последовательны: от изучения линии и пятна до целостного воплощения сложных композиций. Однако в отличие от классической русской школы XIX века, в китайском педагогическом процессе большую роль играют современные технологии, позволяющие расширять границы традиционных методов. Цифровые инструменты дополняют традиционное обучение, дают простор для экспериментов и помогают студентам более гибко организовывать художественное пространство.

Развитие художественного видения в России XIX века было неотрывно связано с общественной ситуацией и развитием взгляда на личность. Мастера, стремившиеся к правдивому изображению действительности, раскрывали в своих полотнах нелегкую участь крестьянства, социальные контрасты, а также исторические события, пропускаемые через призму личных переживаний [2]. Для китайских педагогов современности, находящихся в иной культурной и социальной реальности, важен не буквально этот аспект, а сам метод пристального внимания к человеку и его окружению, умение раскрыть характерные черты героя, выразить эмоциональную насыщенность сюжета [9]. В контексте китайской действительности, где культурные ценности и традиции отличаются от европейского типа, основной целью обучения становится привитие будущим художникам способности к универсальному визуальному языку. В результате мы наблюдаем своеобразный симбиоз: с одной стороны, влияние реалистических методов русского искусства, с другой – национальная специфика, основанная на традициях китайской живописи, каллиграфии, внутренней философии и тактильном восприятии материала. Такое сочетание позволяет педагогам в Китае развивать у своих учеников новые способы видения мира, где точность изображения соединяется с тонкой чувствительностью к цветовым переходам и линиям.

Результаты и обсуждение

Сопоставляя методики преподавания в России XIX века и в современном Китае, мы обнаруживаем и сходства, и различия. Сходства, прежде всего, касаются важности формальных упражнений и дисциплины, которая предполагает многократное повторение одного и того же этюда, постановки или задания. Различия же проявляются в способе восприятия роли учителя: если в России XIX века авторитет преподавателя был практически непререкаем, то сегодня в Китае педагог, сохраняя свою высокую статусность, постепенно начинает принимать во внимание индивидуальные особенности каждого ученика и поощряет самостоятельный поиск. Это явное влияние современных тенденций, ориентированных на личностное развитие и творческую свободу. Однако одновременно сохраняется уважение к иерархии и дисциплине, часто идущим корнями в конфуцианской этике и традициях китайского общества. В итоге формируется специфическое пространство, где русская реалистическая школа, основанная на точном понимании формы, пересекается с педагогическими практиками, учитывающими современные цифровые инструменты и культурно-исторические особенности Китая [1]. Благодаря такому синтезу достигается более глубокое понимание творческого потенциала ученика и возникает возможность для взаимодействия традиции и инновации.

В историческом аспекте русская живопись XIX века известна своими блестящими представителями. Здесь можно упомянуть таких художников, как Илья Репин, Василий Суриков, Иван Крамской, Валентин Серов и многих других. Каждый из них внёс свой личный вклад в раскрытие национальной художественной традиции, а также расширил представления о возможностях живописного языка. Их работы отличались не только реалистической точностью, но и глубоким психологизмом, позволяющим осязаемо почувствовать характеры персонажей в картинах. Даже когда художники обращались к историческим сюжетам, в их творениях просматривалась острая эмоциональность, полноценная драматургия и многоплановость. Сегодня китайские педагоги используют многочисленные репродукции, теоретические статьи и творческие разборы этих мастеров, чтобы передать ученикам тот самый глубинный взгляд, который раскрывается через погружение в атмосферу эпохи и художественный анализ [14]. Важно, что этот анализ не сводится лишь к повторению внешних черт, но подразумевает умение пропускать идею через призму собственного восприятия, соотнося национальные особенности Китая с методами русских классиков.

Еще одним аспектом преемственности между русскими мастерами XIX века и современными педагогами Китая является подход к работе с натурой и пейзажем. Русская живопись того периода славится тонким чувством природы, где леса, поля, реки и деревенские улочки оживали на полотнах, становясь отражением не только внешней реальности, но и внутреннего мира художника. Картины Исаака Левитана, Алексея Саврасова и Ивана Шишкина завораживают тем, как преломляется свет и как бережно передается настроение времени суток, сезонные изменения и характерные особенности местных пейзажей. Такие тонкости не могут не впечатлять китайских студентов, особенно если учитывать, что в Китае существует своя традиция пейзажной живописи (шаньшуй), где главная роль отводится духу гор и водных потоков. Таким образом, соприкосновение с русской природной живописью XIX века не только обогащает палитру технических приемов, но и дает новый взгляд на синтез европейских и азиатских традиций. Когда китайский педагог ставит перед учеником задачу написать пейзаж в реалистической манере, он регулярно подчеркивает важность наблюдения за живой природой, делая акцент на эмоциональном контакте с мотивом, что отчасти напоминает экофилософский подход, свойственный многим русским мастерам [7]. При этом подобная методика позволяет

формировать у студентов комплексное видение, в котором сочетаются фактурность письма, детальность и внутренняя энергия Места.

Если мы обратимся к процессу обучения рисунку и живописи в контексте интеграции русского метода XIX века в современные китайские реалии, обнаружим интересный феномен изменения отношения к ошибке. В классическом российском искусстве прошлого века нередко практиковался жесткий подход, при котором ошибка рассматривалась как нечто недопустимое, требующее мгновенной коррекции со стороны учителя. В китайской системе преподавания, постепенно перенимающей черты западного образования, появляется тенденция давать студентам больше простора для самовыражения и самостоятельного анализа своих работ. Несмотря на сохранение элементов жесткого контроля, педагог все чаще старается работать не только в режиме коррекции, но и в режиме диалога, где ошибка становится поводом к обсуждению, анализу и переосмыслению. В результате у учеников вырабатывается более глубокое понимание принципов, лежащих в основе изобразительного искусства, и развивается способность к самостоятельному суждению. Параллельно в Китае формируется интерес к теории восприятия и психологии художественного творчества, что дополнительно стимулирует адаптацию классической русской школы к современным требованиям [4]. Это приводит к появлению более гибких образовательных моделей, которые сочетают в себе уважение к традиции и инновационный подход к студенческому творчеству.

При анализе педагогической преемственности нельзя не упомянуть значение коллективных дискуссий и музейно-выставочной практики. Для русских художников XIX века посещение выставок, изучение картин в публичных галереях и участие в творческих академических обсуждениях имели исключительное значение, способствуя обмену идеями и формированию эффективной критики. Именно на подобных собраниях формировался вкус, вырабатывались общие критерии оценки, а также происходило столкновение различных точек зрения, способствующих развитию искусства. Современные китайские педагоги все активнее применяют этот элемент обучения, организуя посещения музеев, коллекций старых мастеров и просматривая репродукции русской школы. Причем особое внимание уделяется не только знакомству с творческими принципами прошлого, но и необходимости критического осмысления увиденного, чтобы будущие художники могли извлечь собственные идеи и интерпретации [15]. Так укрепляются связи между культурами, которые, казалось бы, резко различаются, но в своем корне имеют одинаковое стремление к искреннему художественному самовыражению.

Важным аспектом является также взаимовлияние философских и эстетических идей. Русские мыслители XIX века, начиная от славянофильских представлений о национальной самобытности и заканчивая западническими тенденциями, аргументировали необходимость независимого пути развития искусства, который, однако, остается в диалоге с европейской культурой. Китайские педагоги, опираясь на всю глубину китайской философской традиции (конфуцианство, даосизм, буддизм), испытывают интерес к тому, как русская мысль XIX века гармонирует с контекстом глобальной культуры, не поглощаясь им и не теряя своей уникальной природы [6]. Таким образом, художник, обучаемый сегодня в Китае, получает доступ к синтезированию различных философских пластов, проникается идеей созидательного диалога, выстраивая собственный путь адаптации классических методов к духовным запросам своей эпохи. Нередко подобная адаптация поддерживается и государственными институтами, видящими в международных культурных связях потенциал укрепления национального статуса и развития творческого потенциала молодежи.

Формирование художественного видения включает в себя и развитие чувства композиции, которое нередко становится критерием профессионализма художника.

Русские мастера XIX века придавали этому аспекту огромное значение, опираясь на академические правила построения пространства, раскладку фигур и соотношение планов. При этом в их работах существовал особый нерв, позволяющий избежать формального застывания композиций. Мастера умели вводить в композицию элементы динамизма и психологического напряжения, делая сюжет живым и интересным для зрителя [8]. Сегодня в Китаях педагоги стараются перенять эти принципы, обучая студентов создавать сбалансированные, но одновременно экспрессивные картины, в которых соблюдается гармония линий, красок и ритмов. Существенную роль играет и фактор менталитета: китайская культура традиционно ценит тонкую символическую нагрузку и особую логику взгляда, где возможен свободный переток внимания от одного элемента к другому. В результате симбиоза рождаются учебные задания, где прорисовка каждой детали важна, но при этом заглавной целью остается передача настроения и огранка идеи, лежащей в основе произведения.

Ключевым моментом во взаимодействии русской и китайской художественных традиций стала открытость к обмену и переосмыслению, без которого преемственность не реализовалась бы в полной мере. Китайские институты искусства, особенно те, что имеют связи с Россией, включают в свои программы обучения лекции по истории русского искусства, показывают студентам значимые памятники архитектуры и живописи путем экскурсий или онлайн-трансляций, организуют обменные выставки. Таким образом, будущие художники не только знакомятся с шедеврами прошлого, но и учатся смотреть на мир глазами представителей другой культуры [3]. Это требует определенных усилий со стороны педагогов в плане подготовки методических материалов, адаптации переводов, выбора иллюстративного материала. Но результатом становится расширение культурного кругозора и переосмысление собственного наследия, которое уже не кажется чем-то отделенным от общемирового художественного процесса, а приобретает новое звучание, вступая в диалог с этим процессом.

Немаловажную роль в формировании художественного видения играет и современный арт-рынок, где художник вынужден учитывать требования кураторов, галерей и покупательской среды. Если в России XIX века функция заказчика часто предполагала аристократию, государственные институции или церковь, то современный Китай предлагает иную структуру, включающую международные галереи, онлайн-платформы, западных меценатов, а также частных китайских коллекционеров, заинтересованных в разных стилях. В такой ситуации педагог, непосредственно контактируя со студентом, стремится дать ему не только твёрдо отточенный навык классического рисунка и живописи, но и умение адаптироваться к рынку, не теряя при этом художественной самостоятельности. Понимание исторического примера русской школы XIX века, которая находилась в постоянном поиске баланса между коммерческими и идеологическими заказами, вдохновляет многих китайских преподавателей на формирование стратегии развития для своих учащихся [12]. Такая стратегия предполагает взаимодействие с современными медиа, участие в фестивалях, создание портфолио, основанного на разных техниках и жанрах. В итоге учащиеся получают не только ремесленную подготовку, но и гибкость мышления, столь важную в условиях быстро меняющегося артистического контекста.

Частое обращение современных китайских педагогов к наследию русских мастеров XIX века доказывает, насколько универсальным может быть язык реализма, находящий отклик в самых разных культурах. При этом реализм, как он понимался в России, не сводится лишь к буквальному воспроизведению видимого, но включает в себя глубокую эмоциональную составляющую и философскую подоплеку. Китайцы, обладающие богатой собственной историей живописи, находят в таком подходе инструмент, позволяющий по-

новому взглянуть на принципы преподавания, а также на оценку студенческих работ. Художественное видение приобретается не за счет бездумной имитации, а в процессе активной мыслительной деятельности, когда студент учится сопоставлять явления, вычленять главное и формировать свою собственную манеру. Отсюда и разноплановые методики: кто-то делает упор на разборе анатомии человека, кто-то предпочитает погружение в пейзаж и световые эффекты, а кто-то видит в композиции ключ к пониманию живописной формы [10]. Различные стили, различные методические приёмы всё чаще смешиваются воедино, подчиняемые задаче полноценного развития художника как творца, умеющего осмыслять не только технические аспекты, но и культурные контексты.

Формирование художественного видения невозможно без личного участия мастера-педагога, который становится проводником между прошлым наследием и современными возможностями. В России XIX века уважаемые преподаватели, многие из которых сами были известными художниками, зачастую придавали первостепенное значение индивидуальной работе со студентом, видя в этом путь к раскрытию талантов. В Китае тоже существует устойчивая система наставничества, где мастер выбирает себе способных учеников, передавая им сокровенные секреты техники и мышления. Когда эти системы наставничества соприкасаются, формируется особая среда, где русские традиции обретают новую жизнь, наполняясь китайскими смыслами, а китайская художественная школа, в свою очередь, обогащается классическим подходом к академизму и историко-культурному анализу [2] не в последнем предложении абзаца. Подобная гибридность стимулирует развитие мирового искусства в целом, создавая поле для межкультурного диалога и открывая новые сценарии художественного обучения. Ведь чем обширнее становится визуальный опыт художника, тем богаче его палитра образов, символов и стилистических решений.

Особое внимание привлекает роль времени в процессе становления художественного видения. Ведь XIX век в России – это время реформ, социальных потрясений и новой идеологии в отношении народа. Художники этого периода не только фиксировали действительность, но и стремились вызвать у зрителя сопереживание, вовлекая его в социально значимую дискуссию. В китайском контексте XXI века существуют свои острые темы, связанные с урбанизацией, глобализацией и переоценкой традиционных ценностей. Именно поэтому русская живопись с ее акцентом на тонкие эмоциональные нюансы и социальную проблематику резонирует в сердцах новой генерации китайских художников. Современные педагоги видят в ней не просто образный пример прошлого, но и актуальную модель, показывающую, как можно через художественные средства выразить внутреннюю правду и обнажить насущные проблемы, будь то социальная несправедливость или утрата связи с природными ландшафтами [9] не напоследок. Такая постановка вопроса стимулирует студентов к созданию собственных работ, где реалистическая база дополняется индивидуальным стилем и концептуальной глубиной.

Тем не менее, при изучении преемственности между русскими мастерами XIX века и современными китайскими педагогами важно понимать, что этот процесс не всегда происходит гладко. Существуют барьеры лингвистические, культурные, идеологические, которые могут порождать недопонимание или искаженное восприятие тех или иных аспектов русской живописи. Кроме того, в самом Китае сохранилась мощная традиция гохуа, акварельных и тушевых работ, где совершенно иные законы пропорции, пространства и контраста, нежели в европейском искусстве. Многие преподаватели приходят к необходимости искать компромисс, создавая междисциплинарные подходы, в которых российский реализм становится одной из опор, но ни в коем случае не вытесняет китайскую специфику. Параллельно формируется критическое отношение к абсолютному

копированию русских образцов: педагог, обладающий творческим мышлением, настаивает на органичном включении элементов русской школы в общий процесс обучения [1] не в финальной строке абзаца. Тем самым преемственность превращается из пассивного переноса технологий в активное взаимодействие, где каждая сторона объединяет свои сильные стороны и сохраняет самостоятельность.

В условиях современной глобализации возрастают и требования к методам преподавания, которые должны учитывать новые возможности цифровой среды. Если русские мастера XIX века создавали свои шедевры при свете керосиновых ламп, а критика и диалоги велись преимущественно в форме писем или интеллектуальных встреч, то сейчас китайские педагоги пользуются онлайн-платформами, цифровыми галереями, программами виртуальной реальности. Это меняет и характер восприятия искусства, и способы передачи знаний, поскольку у студентов появляется возможность буквально «разбирать» цифровые копии картин на слои, увеличивать отдельные участки, менять освещенность и изучать мазки в мельчайших подробностях [13] не в завершающем предложении. Вопрос заключается в том, могут ли все эти технологические инструменты сохранить живой дух традиции, передающейся через непосредственное общение художника с натурой, через личный контакт ученика и мастера? Большинство китайских педагогов, испытывающих влияние русских классиков, пытаются сочетать цифровую технику с практической работой, сохранением ремесленных навыков и эмоционального отклика. Это позволяет выстраивать комплексную систему обучения: от копирования с натуры и разбора классических картин до цифровых экспериментов и создания современных форматов художественного высказывания.

Выводы

В заключение можно сказать, что формирование художественного видения на примере преемственности между русскими мастерами XIX века и современными педагогами Китая демонстрирует сложную и динамичную картину. С одной стороны, русское наследие дает богатую почву для развития методов преподавания, основанных на глубоком понимании формы, реализма и психологического наполнения произведений. С другой стороны, китайская школа, обладая своими уникальными традициями, не ограничивается простым перенятием иностранных техник, а органично вплетает их в национальный контекст, формируя новое качество художественного образования. В итоге мы видим, как культура XIX века содействует единению множествообразных подходов, когда классический рисунок, отточенный в русской академической школе, встречается с философией и эстетикой Востока [5] не в последнем предложении абзаца. Эта встреча оборачивается расширением творческих горизонтов и стимулированием новых поколений художников к поиску собственной выразительной манеры. Национальное искусство Китая, поддержанное такой межкультурной востребованностью, продолжает успешно развиваться, обогащаясь тем, что дарит ему русская академическая традиция, и в то же время внося неоценимый вклад в мировое художественное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван М., Зубрилин К.М., Слюсарева А.Е. Влияние российского художественно-педагогического образования на развитие реалистического искусства живописи в 1940-1950-е годы в КНР // Проблемы современного образования. 2023. № 3. С. 136–143.
2. Ву С. Влияние русского академического искусства на китайскую живопись XX века // Современное педагогическое образование. 2024. № 3. С. 383–388.

3. Курасов С.В., Жердев Е.В., Зива В.Ф., Лаврентьев А.Н. Современные формы презентации творческой деятельности в Китае и сотрудничество России и Китая в области художественного образования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 2-1. С. 12–26.
4. Ляо Ч. Методы интерпретации образа русской природы современными китайскими пейзажистами на примере творчества Юй Вэй // Вопросы истории. 2023. № 8-1. С. 126–133.
5. Ма Х., Ткаченко Е.В. Направления и особенности развития культурного обмена в сфере искусства между Китаем и Советской Россией в 1950-1960-е гг. // Культура и искусство. 2024. № 8. С. 81–93.
6. Плескач Ю.А. Рецепция традиций русской художественной культуры в творчестве китайских художников // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 1 (17). С. 152–156.
7. Рапацкая Л.А., Лю Т. Освоение наследия русского классического вокального искусства китайскими студентами в педагогическом вузе: обоснование проблемы и процесс ее научной реализации // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 6-2. С. 291–297.
8. Тимофеева Р.А., Цзян С. Влияние обучения китайских художников в Советском Союзе на их творчество во второй половине XX века // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 2-1. С. 248–255.
9. Хэ Ш. Художественное развитие в воспитательных концепциях школьного образования Китая // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6. № 5. С. 45–50.
10. Чжан М. Документальность и художественность в образах современников на примере творчества современных китайских живописцев // Вестник ГГУ. 2023. № 2. С. 221–232.
11. Чжан С., Хуан Ф. Художественное образование Китая и России: к проблеме сохранения национальной идентичности в условиях межкультурного диалога // Знание. Понимание. Умение. 2024. № 1. С. 272–278.
12. Чжэньи Ли. История художественного образования в Китае от зарождения до конца XX века // Научное мнение. 2023. № 12. С. 199–207.
13. Чэнь Лэ. Возможности применения метода реализма в профессиональном художественном образовании Китая // Современное педагогическое образование. 2024. № 3. С. 274–278.
14. Шиповская Л.П., Ху Ц. Влияние традиций российского художественного образования на развитие художественного образования в Китае // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 4. С. 27–35.
15. Pu A., Zhang L. Russian immigrant artist M.F. Domrachev’s art and teaching in China // Voprosy Istorii. 2022. № 9-1. С. 155–165.

REFERENCES

1. Van M., Zubrilin K.M., Slyusareva A.E. The Influence of Russian Artistic-Pedagogical Education on the Development of Realistic Painting Art in the 1940s–1950s in the PRC // Problems of Modern Education. 2023. No. 3. Pp. 136–143.
2. Wu S. The Influence of Russian Academic Art on Chinese Painting of the 20th Century // Modern Pedagogical Education. 2024. No. 3. Pp. 383–388.
3. Kurasov S.V., Zherdev E.V., Ziva V.F., Lavrentyev A.N. Modern Forms of Presentation of Creative Activity in China and the Cooperation between Russia and China in the Field of Art Education // Decorative Art and the Object-Spatial Environment. Bulletin of the

Russian State University of Humanities named after S.G. Stroganov. 2024. No. 2-1. Pp. 12–26.
4. Liao Ch. Methods of Interpreting the Image of Russian Nature by Modern Chinese Landscape Painters Based on the Work of Yu Wei // Questions of History. 2023. No. 8-1. Pp. 126–133.
5. Ma Kh., Tkachenko E.V. Directions and Features of the Development of Cultural Exchange in the Field of Art between China and Soviet Russia in the 1950s–1960s // Culture and Art. 2024. No. 8. Pp. 81–93.
6. Pleskach Yu.A. The Reception of the Traditions of Russian Artistic Culture in the Work of Chinese Artists // Youth Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture. 2022. No. 1 (17). Pp. 152–156.
7. Rapatskaya L.A., Liu T. Assimilation of the Heritage of Russian Classical Vocal Art by Chinese Students in a Pedagogical University: The Rationale of the Problem and the Process of Its Scientific Implementation // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. No. 6-2. Pp. 291–297.
8. Timofeeva R.A., Jiang S. The Influence of Training Chinese Artists in the Soviet Union on Their Work in the Second Half of the 20th Century // Culture and Civilization. 2024. Vol. 14. No. 2-1. Pp. 248–255.
9. He Sh. Artistic Development in the Educational Concepts of China's School Education // Pedagogical Scientific Journal. 2023. Vol. 6. No. 5. Pp. 45–50.
10. Zhang M. Documentary Quality and Artistic Expression in the Images of Contemporaries: The Example of Modern Chinese Painters // Bulletin of GGU. 2023. No. 2. Pp. 221–232.
11. Zhang S., Huang F. Art Education in China and Russia: On the Issue of Preserving National Identity in the Context of Intercultural Dialogue // Knowledge. Understanding. Competence. 2024. No. 1. Pp. 272–278.
12. Zhengyi Li. The History of Art Education in China from Its Inception to the End of the 20th Century // Scientific Opinion. 2023. No. 12. Pp. 199–207.
13. Chen Le. Opportunities for the Application of the Realism Method in Professional Art Education in China // Modern Pedagogical Education. 2024. No. 3. Pp. 274–278.
14. Shipovskaya L.P., Hu C. The Influence of the Traditions of Russian Artistic Education on the Development of Art Education in China // Anthropological Didactics and Education. 2022. Vol. 5. No. 4. Pp. 27–35.
15. Pu A., Zhang L. Russian Immigrant Artist M.F. Domrachev’s Art and Teaching in China // Questions of History. 2022. No. 9-1. Pp. 155–165.

Карпенко Виктор Николаевич
заведующий кафедрой хореографии,
кандидат педагогических наук, профессор
ФБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: nikita-61@mail.ru
Стукалова Ирина Алексеевна
магистрант кафедры хореографии
ФБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: Stukalovairene9@mail.ru

Karpenko Viktor N.
Head of the Choreography Department,
PhD in Pedagogical Sciences, Professor
Krasnodar State Institute of Culture
Stukalova Irina A.
Master's student of the Choreography Department
Krasnodar State Institute of Culture

ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Аннотация. В данной статье авторы рассматривают поиски новых средств выразительности, танцевальных форм, нового типа соотношения танца и музыки в работах балетмейстеров первой четверти XX века. Отмечается, что данный процесс привел к созданию нового балетного жанра – танцевальному действию без опоры на событийно развивающийся сюжет. В основе такого танцевального действия стояла классическая симфоническая музыка, со свойственным концентрированным выражением человеческих страстей, отражением в танце поэтического видения мира. Проводится анализ балетных спектаклей в постановках К. Голейзовского и Ф. Лопухова, А. Горского.

Ключевые слова: творческие поиски, балетный театр, хореографическое искусство, музыкальное произведение, танцсимфония.

CREATIVE SEARCH FOR RUSSIAN BALLET MASTERS OF THE FIRST QUARTER OF THE XX CENTURY

Annotation. In this article the author examines the search for new means of expression, dance forms, a new type of correlation between dance and music in the works of choreographers of the first quarter of the twentieth century. It is noted that these searches led to the creation of a new ballet genre – dance action without reliance on an event-driven plot. At the heart of such a dance action was classical symphonic music, with the characteristic concentrated expression of human passions, a reflection in the dance of a poetic vision of the world. An analysis of ballet performances directed by K. Goleizovsky and F. Lopukhov, A. Gorsky is conducted.

Keywords: creative pursuits, ballet theater, choreographic art, musical composition, dance symphony.

Русское хореографическое искусство прошло сложный путь развития. Каждый новый спектакль выдвигал новые художественные требования. Балетмейстеры находили пути обновления старого в драматургии спектакля, в его хореографической и музыкальной партитуре, в соединении классического и народного танцев. Это помогало закладывать тот творческий фундамент, на котором росли и развивались балетные театры прошлого

столетия.

В начале XX века русский балет поднялся на небывалую высоту благодаря соединению в нем трех искусств: симфонической музыки, живописи, которая играла уже не просто вспомогательную оформительскую роль, но сама несла большую художественную, эмоциональную нагрузку, и хореографии. Постепенно балетный театр набирал силу, определялись цели и задачи академического балета, восстанавливался репертуар, укреплялся состав трупп. Они пополнялись выпускниками Петроградского балетного училища и Московского училища при Большом театре. Началась неустанная и кропотливая работа по сохранению ценнейших достижений культуры и искусства прошлого и созданию нового театра, театра высоких идей и глубокого содержания, шла борьба за подъем культурного уровня широких народных масс.

20-е годы были годами напряженных поисков в балетном театре XX столетия. Развитие балета, как и других областей искусства в этот период, было отмечено разнообразием направлений, что отражало плюралистичность художественного сознания как характерную черту XX века. Но и в балете сосуществование принципиально разных тенденций приняло форму ожесточенной борьбы [1]. Идейно-творческая борьба была упорной. Она касалась вопросов сохранения классического наследия прошлого, использования или отрицания классического танца, его выразительных возможностей, развития традиционных форм балета, реалистического отражения действительности и, наконец, отношения к чистому формотворчеству балетмейстеров тех лет.

Уважение к классическому наследию и экспериментирование сочеталось в творчестве А. Горского, работавшего в Москве. Он первый отобразил в балете современную тему, первый поставил детский балет-феерию «Вечно живые цветы». Этот балет А. Горским был приурочен к пятой годовщине Октября. Балетмейстер использовал весьма актуальную для тех лет тему: балет был посвящен детям. Он считал, что это они – вечно живые цветы, олицетворение будущего страны. Музыкальную основу спектакля составили фрагменты из сочинений Б.Асафьева, Ш. Гуно, Н. Римского-Корсакова, Ц. Пуни, Ф. Шопена, П. Чайковского. Конечно, о целостности музыкальной драматургии сочинения говорить не приходится. Однако сюжетное развитие сценического действия весьма целеустремленно – найденный прием путешествия главных героев за «живыми цветами» давал авторам возможность развернуть на сцене яркое представление, выявить его основную идею. Балет «Вечно живые цветы», осуществленный силами воспитанников Московского хореографического училища, имел большой успех у зрителя.

Отметим, что в деятельности двух выдающихся хореографов – К. Голейзовского и Ф. Лопухова – в 20-е годы плодотворно осуществлялись поиски новых средств выразительности, танцевальных форм, нового типа соотношения танца и музыки. Процесс поисков новой системы выразительных средств танца привел к созданию нового балетного жанра – танцевальному действию без опоры на событийно развивающийся сюжет. Такие балеты ставились на основе классической симфонической музыки, им свойственно концентрированное выражение человеческих страстей, отражение в танце поэтического видения мира, а также черты психологичности в трактовке образов [3].

Творческий почерк К. Голейзовского (1892–1970) сформировался под влиянием М. Фокина и А. Горского, достижения которых послужили основой для развития балета в новых исторических условиях. В первой половине 20-х годов Касьян Голейзовский организовал студию Московского камерного балета. Именно здесь Касьян Ярославович осуществлял свои реформаторские замыслы. В своей студии балетмейстер ставил в основном хореографические миниатюры, в которых стремился передать патетический строй чувств человека, его стремление к свободе и любви.

К. Голейзовский сохранял в танце его характерные свойства – поэтическую

метафору, способность к выражению напряженной эмоциональности. Подчеркивая условность образного языка балета, являющуюся его спецификой, балетмейстер искал новые выразительные возможности балетного искусства. В большей степени в собственных постановках К. Голейзовский прибегал к музыкальным произведениям тех композиторов XX века, творчество которых отражало психологию людей нового времени. Особое предпочтение балетмейстер отдавал композитору А. Скрябину.

Так, например, в 20-е годы К. Голейзовский осуществил хореографические представления на музыку симфонии № 1 А. Скрябина, его сонаты № 10, создал миниатюры на музыку мазурок, этюдов и прелюдий композитора. Балетмейстер также осуществил постановки на музыку К. Дебюсси («Фавн»), Н. Метнера («Пролог»), Р. Штрауса («Соломея»), С. Прокофьева («Сарказмы»). Содержание музыкального произведения, по отзывам критиков, интерпретировалось балетмейстером как параллельный ряд к сложной танцевальной выразительности.

Новации К. Голейзовского заключались в том, что лексика хореографии в его постановках возникала из сближения классики и новых танцевальных движений, поз, их сочетаний. Не отрицая классику, балетмейстер находил новый смысл и выразительность в ее традиционном языке [4, с. 402].

В 1925 г. К. Голейзовский осуществил постановку балета С. Василенко «Иосиф Прекрасный», в котором воплощена характерная для мирового искусства того времени морально-этическая тема через обращение к библейскому сюжету. Данный спектакль отражает излюбленную тему балетмейстера – тему свободы личности, протеста духовности против грубости и жестокости [6,]. Особого внимания заслуживает оригинальная хореография балетного спектакля. Применение статуарной неподвижности, «профильности» поз свободно соотносятся постановщиком с несколько стилизованной экзотикой музыки С. Василенко. Интересен также прием пластической «полифонии», при котором отдельные фигуры и группы располагаются балетмейстером в различных сценических плоскостях.

Перед тем, как смотреть балетный спектакль (видео или в театре), желательно познакомить с либретто, главными героями, сделать это настолько увлекательно, чтобы участникам захотелось обязательно посмотреть этот спектакль [5].

Следует отметить, что решение спектакля в духе поэтического театра не только восходит к классической балетной традиции, но и перекликается с новаторскими тенденциями в области драматического театра этого времени [4, с. 402].

Деятельность Федора Лопухова (1886–1973) связана с Театром оперы и балета (Петроград – Ленинград). В 20-е годы XX столетия он поставил более десяти спектаклей, среди которых – обновленные старые спектакли и новые произведения. Безусловной заслугой Ф. Лопухова является создание принципиально нового балетного жанра – танцевальной симфонии. Этот жанр утвердился в балетном театре XX века, был развит в Западной Европе балетмейстером Д. Баланчиным и в работах советских балетмейстеров конца 50-х – начала 60-х годов (начиная с постановки «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича, балетмейстер И. Бельский) [8, с. 21].

Следует отметить, что в своих творческих реформах Ф. Лопухов и, например, А. Горский шли разными путями, однако их объединяло вдумчивое отношение к музыкальной основе своих сочинений. Ни тот, ни другой еще не имели в своем распоряжении специально написанных советскими композиторами партитур. И для того чтобы отразить наиболее полно и органично новые темы, новые отношения между людьми, раскрыть характеры новых героев, постановщики обращались к тем произведениям симфонического жанра, где ощущали высокий эмоциональный накал, глубину замысла, целостность драматургии.

Примечательно, что А. Горский в своих поисках наиболее органичного воплощения

новых тем и сюжетов опирался на традиционные формы и структуры балетного спектакля, совершенствуя, развивая, обогащая их, тогда как петроградский балетмейстер Ф. Лопухов, создавая современный репертуар, старался найти новые жанровые и композиционные построения, насытить их новым лексическим материалом.

В 1923 году Федором Лопуховым осуществлена постановка танцсимфонии «Величие мироздания» на музыку четвертой симфонии Бетховена, где балетмейстер стремился симфонизировать классический танец, создав большую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем. Спектакль, по мнению балетмейстера, выражал такие возвышенные и абстрагированные идеи, как единение человека с природой, радость бытия, торжество жизни над смертью, поэтому действие лишалось конкретности и переносилось в сферу «чистой» танцевальной образности. Таким образом, танец в танцсимфонии развивается по своим имманентным законам, опираясь на музыку Л. Бетховена [4, с. 403].

Важно отметить, что Ф. Лопухову не удалось в полной мере достигнуть в созданной им танцсимфонии «Величие мироздания» единения образно-смысловой сущности музыки и хореопластики. Поэтому данная постановка осталась экспериментом в истории жанра, однако ее историческое значение нельзя преуменьшать.

Попытки создания балетных спектаклей на основе симфонической музыки, которая не предназначена для танца, исходят из отождествления симфонического танца с симфонизмом музыки. Однако подобный танец (балет-симфония) не должен дублировать симфоническую музыку, что искажает природу музыкально-хореографической драматургии балета. Такой симфонический танец, отмечают искусствоведы, должен быть построен на внутренней основе содержательной эмоционально-поэтической драматургии. Поэтому не случайно классические образцы симфонического танца находятся не в балетах-симфониях на музыку, не предназначенную для танца, а в произведениях с ясной сценарной драматургией [2].

Другая судьба была у балета в постановке Ф. Лопухова «Ледяная дева» («Сольвейг») по мотивам сказок Г.Х. Андерсена на музыку произведений Э. Грига в обработке Б. Асафьева. Этот балет имел относительно долгую сценическую жизнь. Постановка этого балетного спектакля перекликалась с классическими балетами П. Чайковского, А. Глазунова, которые составляли репертуарную основу академического театра. Наличие сказочного сюжета, черты балета-феерии с опорой на классический танец, форма большого многоактного балета и использование романтической музыки вызывали не без оснований ассоциации с классическим балетом XIX века [8, с. 37].

Подводя итог, отметим, что на протяжении всей своей истории русский балет демонстрирует смелое, новаторское отношение к выбору сюжета, средств выразительности, танцевальных форм, нового типа соотношения танца и музыки. С самых первых постановок балетмейстеры советской хореографии стремились воплощать темы яркие, значительные, отражать те явления и события, которые в данное время волновали зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин, Ю.А. История русского балета: учебник для вузов / Ю.А. Бахрушин. – Москва : Издательство Юрайт, 2025. – 275 с. – (Высшее образование) // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – URL: https://urait.ru/bcode/563933 (дата обращения: 26.05.2025).
2. Ванслов В. Балет в ряду других искусств // Музыка и хореография современного балета / Сост. Г.Д. Кремшевская. – Вып. 2. – С. 5–32.
3. Ванслов В. История и современность в балете // Музыка и хореография

современного балета / Сост. Г.Д. Кремшевская. – Вып. 2. – С. 55–76.
4. История современной отечественной музыки: учебник. Вып. 1 / Ред. М.Е. Тараканов. – М.: Музыка, 2005. – 480 с.
5. Карпенко В.Н. Педагогические аспекты психологической совместимости руководителя и участников любительского хореографического коллектива // Международный научно-исследовательский журнал № 4 (142)
6. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 456 с.
7. Лопухов Ф.В. Воспоминания и записки балетмейстера / Под ред. Ю. Слонимского. – М.: Искусство, 1966. – 367 с.
8. Слонимский Ю.И. Чудесное было рядом с нами: заметки о петроградском балете 20-х годов / Предисл. Ю. Григоровича. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1984. – 264 с.

REFERENCES

1. Bahrushin, Ju.A. Istorija russkogo baleta: uchebnik dlja vuzov / Ju.A. Bahrushin. – Moskva : Izdatel'stvo Jurajt, 2025. – 275 p. – (Vysshee obrazovanie) // Obrazovatel'naja platforma Jurajt [sajt]. – URL: https://urait.ru/bcode/563933 (data obrashhenija: 26.05.2025).
2. Vanslov V. Balet v rjadu drugih iskusstv // Muzyka i horeografija sovremennogo baleta / Sost. G.D. Kremshevskaja. – Vyp. 2. – Pp. 5–32.
3. Vanslov V. Istorija i sovremennost' v balete // Muzyka i horeografija sovremennogo baleta / Sost. G.D. Kremshevskaja. – Vyp. 2. – Pp. 55–76.
4. Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki: uchebnik. Vyp. 1 / Red. M.E. Tarakanov. – M.: Muzyka, 2005. – 480 p.
5. Karpenko V.N. Pedagogicheskie aspekty psihologicheskoj sovmestimosti rukovoditelja i uchastnikov ljubitel'skogo horeograficheskogo kollektiva // Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal № 4 (142)
6. Krasovskaja V.M. Russkij baletnyj teatr nachala HH veka. – L.: Iskusstvo, Leningr. otd-nie, 1972. – 456 p.
7. Lopuhov F.V. Vospominanija i zapiski baletmejstera / Pod red. Ju. Slonimskogo. – M.: Iskusstvo, 1966. – 367 p.
8. Slonimskij Ju.I. Chudesnoe bylo rjadom s nami: zametki o petrogradskom balete 20-h godov / Predisl. Ju. Grigorovicha. – L.: Sov. kompozitor, Leningr. otd-nie, 1984. – 264 p.

Сунь Мэнвэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: stefanovitsch65@mail.ru

Sun Mengwei
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

КИТАЙСКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена китайской хоровой музыке второй половины XX века. В исследовании рассматриваются ключевые факторы, повлиявшие на формирование национальной хоровой традиции, включая заимствование западных музыкальных техник, влияние социально-политических изменений и роль хорового искусства в культурной жизни Китая. Особое внимание уделено развитию хорового многоголосия, использованию фольклора, и трансформации жанров. Анализируются произведения ведущих китайских композиторов, их вклад в развитие национального хорового искусства и влияние на мировую музыкальную культуру.

Ключевые слова: китайская хоровая музыка, многоголосие, национальная традиция, идеология, композиторы, музыкальное образование, западные влияния.

CHINESE CHORAL MUSIC IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Abstract. The article analyzes the development of Chinese choral music in the second half of the 20th century. The study examines key factors influencing the formation of the national choral tradition, including the adoption of Western musical techniques, the impact of socio-political changes, and the role of choral art in China's ideological and cultural life. Particular attention is paid to the evolution of polyphony, the use of national themes in choral compositions, and the transformation of genres amid political changes. The works of leading Chinese composers, their contributions to the development of national choral art, and their influence on global music culture are analyzed.

Keywords: Chinese choral music, polyphony, national tradition, ideology, composers, music education, Western influences.

В первой половине XX века хоровое пение вошло в практику китайской музыкальной культуры – процесс был вызван значительными социально-политическими изменениями, стремлением страны преодолеть многовековую изоляцию, модернизировать в западном духе все аспекты китайской жизни. Новые стили и жанры музыки появились в результате освоения Китаем прежде всего европейской, культурной традиции. Наряду с освоением традиций академической музыки, начало века ознаменовалось активной деятельностью христианских миссионеров различных конфессий, что привело к распространению одного из знаковых элементов богослужения - многоголосного хорового пения. Кроме того, в результате реформирования системы образования в начале XX века усилилось стремление перенять передовые, прежде всего европейские, методы музыкального образования.

Многочисленные китайские студенты, обучавшиеся за границей, стали носителями европейской традиции хорового школьного пения. Они привозили мелодии из других стран

и адаптировали их к китайской культуре, зачастую создавая совершенно новые произведения – с новым текстом и новыми гармониями. [2, с. [223].

Повсеместно в школьные программы был введен комплекс музыкальных предметов. Постепенно хоровое пение заняло важное место в системе образования. В условиях массового школьного образования жанр школьной песни стал особой формой вокального искусства. В начале 1900-х годов в Китае появляются школы нового типа, известные как «Сюетан». Они уделяли особое внимание музыкальному образованию. Репертуар хорового класса обновлялся за счет специально написанных для школы авторских песен.

Немаловажным фактором развития многоголосного пения стала традиция музыкального оформления многочисленных общественных мероприятий. Стоит отметить особое внимание, которое уделялось хоровому пению в армии – коллективное творчество способствовало укреплению боевого духа солдат и офицеров и также способствовало распространению хорового исполнительства

Таким образом хоровое многоголосие постепенно вытеснило монодийную вокальную культуру. Одновременно, с освоением собственно музыкальных техник, китайские композиторы обратились к национальной поэзии, использование которой способствовало развитию интонационной сферы музыки.

В статье рассматривается развитие хоровой культуры Китая в первой половине XX века, исследуются основные факторы, способствовавшие ее возникновению и развитию, в ней мы кратко осветим творчество композиторов, которые стояли у истоков многоголосной хоровой музыки в Китае и в дальнейшем, уже в середине XX века, сделавшими национальную музыку фактом общемирового значения.

Развитие хоровой музыки рассматривается в контексте исторической обстановки в Китае первой половины XX века: возникновение капиталистической экономики, распространение христианства, активное взаимодействие с западной культурой и распространение новых идеологических течений. В результате этих процессов прогрессивные группы в обществе заинтересовались коллективным пением, что нашло отражение в образовательной системе и социальной жизни Китая.

Ли Шутун(1880–1942), Шэнь Синьгун, (1870-1947) и Цзэн Чжиминь 1879-1929) стали наиболее известными музыкантами развивающими жанр «школьных песен».

Ли Шутун (1880–1942) – знаменитый музыкант, учитель, драматург и каллиграф [3, с. 223]. В 1905 году он выпустил книгу под названием «Коллекция национальных песен», в которой он объединил старые китайские стихи с мелодиями, взятыми из Европы и Японии. Кроме того, в сборнике представлены две песни, обработанные по образцу китайской оперы «Куньцюй». Ли Шутун стал первым, кто использовал традиционные китайские мелодии в соединении с зарубежным музыкальным материалом. Среди более чем семидесяти его песен выделяются «Прощание», «Воспоминания о детстве», «Сон» и «Озеро Сиху». Песня «Прощание» стала очень популярной, в том числе благодаря использованию ее в качестве саундтрека в ярких кинофильмах «Февраль ранней весны» и «Воспоминания о южной окраине». Одним из первых трехголосных сочинений композитора стал хор «Весенняя прогулка», написанный с использованием аккордовой техники. Произведение стало популярным благодаря своей гармоничной насыщенности и до сих пор используется в школьном образовании.

Хоровое многоголосие стало одним из величайших достижений Ли Шатуна. Совершенным откровением для публики стало использованием композитором полифонии – приема абсолютно нового для китайской музыки той эпохи. Ли Шатун писал не только прикладную дидактическую музыку для школы. Помимо «школьных песен» он написал такие произведения, как «Человек и природа», «Утреннее солнце», «Великий Китай», «Возвращающиеся ласточки» и «Озеро Соху». Расцвет его творчества совпал с

возвращением в Китай в период Синайской революции. Эти произведения отличают выразительные мелодии, лирическое содержание и богатство гармонии. Реформаторское движение Четвертого мая (1919 г.) придало очередной толчок в развитии хорового искусства Китая. Композиторы Со Умей, Цзю Васин и Шенье Биклянь писали произведения предназначенные для уроков музыки в школах. В них они использовали композиторские приемы уже ставшими популярными в музыке Ли Шатун, развив их и придав современное звучание.

Эпоха ознаменовалась усилением влияние христианской культуры. В том числе и церковного хорового пения. «Увы, 18 марта» Чжоу Юаньжэня (1892-1982) и «Лунная ночь» Сяо Юмэя (1884-1940) демонстрируют влияние западных многоголосных традиций. В этих композициях используются смешанный тип хора, гомофонно-гармоническая фактура с элементами полифонии. «Мелодичный звук моря» Чжао Юаньжэня, основанный на текст Сюй Чжимо, является одним из самых выдающихся хоровых произведений XX века в Китае тех лет. Его отличает сочетание сольных вокальных партий, фортепианного сопровождения и инструментальных интерлюдий, хоровое многоголосие, китайский национальный мелос и западные композиционные техники.

Китайская хоровая культура начала приобретать новый облик к концу 1920-х годов. Нововведения коснулись как авторских композиций, так и сочинений в национальном стиле. Использование китайской поэзии, в том числе классической, имело особенно большое значение, позволило интегрировать китайскую художественную традицию в развивающееся хоровое искусство.

Дальнейшее развитие китайского хорового искусства было связано с распространением коллективного музицирования, которое начинало культивироваться уже в школе. Все это подготовило почву для его последующего развития.

Китайское хоровое искусство в 1930–1940-х годах и было тесно связано с политическими событиями – прежде всего с образованием Китайской Народной Республики в 1949 году. Расцвет жанра массовой хоровой песни, которая стала отражением борьбы против агрессии Японии. В 1931 году японская Квантунская армия инициировала «Инцидент 18 сентября», который привел к оккупации трех северо-восточных провинций Китая. Хоровая песня стала мощным средством пропаганды и объединения народа в период роста национального движения сопротивления.

Левое музыкальное движение, возникшее в 1930-х годах, поддержанное Коммунистической партией Китая, представляло собой новую ступень в развитии национального музыкального искусства, обращая внимание не только на музыкальные формы, но и на глубокие содержания произведений. [9, с. 52). Композиторы Не Эр (1912 — 1935) и Сянь Синхай (1905— 1945) стали основными представителями этого движения. В 1932 году Ли Юаньцин и его коллеги основали «Пекинский союз левых музыкантов», в 1933 году Тянь Хань, Жэнь Гуан и Ань Э в Шанхае основали «Общество друзей Советского Союза», а в 1934 году Чжан Шу и его коллеги основали «Ассоциацию по изучению новой китайской музыки». В 1934 году Тянь Хань и Люй Цзи основали «Кружок музыки при Союзе левых драматургов». Активное издание специализированных журналов и книг способствовало распространению новой революционной музыки. Например, в журнале «Популярная литература и искусство», публиковались статьи, призывающие композиторов создавать произведения, понятные народу. Композитор Не Эр в «Кратком эссе по китайским танцам» подчеркивал, насколько важно искусство в военную эпоху. Известный критик Чжоу Ян в своих работах подчеркивал необходимость создания пролетарской музыки, основанной на народных мотивах [4, с.48]. Появление в 1935 году организаций, пропагандирующих массовое пение, таких как Иньшин (Новая жизнь), Мае (Муравьи) и

Лисин (Утверждение веры), стало еще одним фактором в популяризации китайской хоровой песни. Эти коллективы помогли тесно сотрудничали с авторами.

После «Инцидента 7 июля» в 1937 году Китай столкнулся с реальной возможностью полномасштабного вторжения. Композитор Лай Цзю (1909–2002) провозгласил лозунг «Музыка — для обороны», что привело к широкому распространению патриотических песен. Во время гражданской войны между Гоминьданом и коммунистами хоровая музыка стала средством идеологической борьбы. Такие сочинения как «Песня о борьбе с врагом» (1931) Хуан Чижа, «На реке Сунгари» (1935) Чан Ханьхуэйя, «Марш добровольческой армии» (1935) Не Эра и драматурга Тянь Ханя, (современный гимн КНР), «Песня о партизанском отряде» Хэ Люйтина, «Ода об Яньане» Чжэн Люйчэна и Мо Е ознаменовали новый виток развития китайской хоровой музыки.

В1938 году Сянь Синхай написал знаковое произведение той эпохи - кантату «Река Хуанхэ». Эпическое произведение для солистов, хора и симфонического оркестра на стихи Гуан Вэйжаня посвящено борьбе китайского народа за независимость. В кантате сочетаются китайский мелос, сложные европейские гармонии, полифония и разнообразные, не встречающиеся в китайской музыке ритмы. Таким образом, 1930-1940-е годы стали важным этапом развития китайской хоровой музыки. Во взаимодействии китайской музыкальной культуры с западными традициями жанры приобрели новые формы, что способствовало развитию многоголосия и созданию масштабных вокально-симфонических произведений. К этому времени хоровая музыка Китая стала самостоятельным направлением, способным передать дух эпохи и национальное самосознание страны. Сянь Синхай привнес национальный колорит в западные хоровые традиции. Композитор, однако, не ограничивался простой адаптацией западных стилей; его интерпретация имела больше свободы ритма. Подобный подход стал по настоящему новаторским. Использование трехструнной китайской лютни, пентатонические ладовые структуры, особенности инструментовки придает музыке узнаваемый национальный колорит. Кантата поистине уникальна – ее художественный облик обусловлен величественностью хора, оркестровой масштабностью и грандиозностью замысла. Драматургическая основа кантаты, принадлежащая китайскому поэту Гуан Вэйжаню, представляет величие Хуанхэ, силу и мужество китайского народа. В соответствии с принципом Сянь Синхая — заимствовать лучшее из других культур и адаптировать его к собственным традициям — кантата впервые в истории китайской музыки отразила национальные проблемы через образ природы [6, с. 15]. Помимо «Реки Хуанхэ», композитор создал «Кантату о производстве» и «Кантату об инциденте 18 сентября», в которых он передал скорбь китайского народа и надежду на светлое будущее. Эти произведения отличаются простотой формы и сильной эмоциональностью, передавая глубокое чувство печали и надежды.

«На горах Тайханшань», одно из самых известных произведений Сянь Синхая (1905 — 1945), композитор использует в нем полифоническую технику канонической имитации. Напротив – в других его работах, таких как: «Песня о насильниках», «Песня о горе Индин-шань», «Песня о тяге плуга» и «Трудовая попевка лодочников Хуанхэ» особенно выразительны лапидарные ритмы, передающие моторику рабочего процесса и узнаваемые национальные интонации, воплощенные посредством гомофонно-гармонической фактуры.

Создание первой национальной оратории Хуан Цзыя (1903-1938) «Вечное сожаление» (1932) стало важным этапом в развитии китайской хоровой музыки. Грандиозное произведение для хора, солистов и оркестра основано на реальной истории о жизни императора Танминхуана, управляющего династией Тан. Автор текста оратории Вэй Ханьчжан (1905-1933) основал либретто на эпической поэме Бай Цзюйи «Вечное сожаление». Оратория, в своем первоначальном замысле должна была состоять из 10 частей, но композитор успел завершить только семь: «Везде слышна небесная музыка,

развевающаяся на ветру», «Дворец бессмертия 7-го июля», «Военный барабан в Юйян гремит, потрясая небо и землю», «Беспомощен император, которого не слушается гвардия», «Красавица умирает перед боевыми конями», «Горы виднеются в тумане» и «Бесконечно». В сочинении автор намеренно создает контраст между китайским и западным музыкальным материалом. Противостояние становится художественным приемом - завуалированной аллегорией на зверства японской оккупации и бездействие гоминьдановского правительства, а также передает противоречие между распущенной жизнью императора и страданиями народа.

Сочинение, посредством его широкой исполнительской популярности, оказало значительное влияние на развитие академических школ вокальной подготовки в Китае [11]. В 1932 году Вэй Ханьчжан дописал либретто, добавив недостающие части, а ученик Хуан Цзыя Линь Шэнвэн дописал музыку. Таким образом, через десять лет сочинение было закончено.

В период 1930–1940-х годов расцвел жанр массовой хоровой песни, ставший символом народного сопротивления, а также средством мобилизации и укрепления национального духа. Возникшее в эпоху революционных преобразований, хоровое искусство Китая стало мощным средством формирования культурной идентичности и самосознания народов страны. В 1930-х и 1940-х годах китайские композиторы осваивали западноевропейскую музыкальную традицию, используя весь спектр признаков современной музыки – от новых жанров, до новых композиторских техник. Смешение различных музыкальных культур привело к созданию своеобразного хорового искусства. В китайской хоровой музыке в первой половине 1930-1940-х годов появились большие концертные произведения, отражающие события бурной жизни страны, хоровая музыка стала важной частью общественной и политической жизни Китая.

Со времени создания в 1949 году Китайской Народной Республики начинается новый этап в существовании хоровой музыки. В это время большое внимание уделяется хоровым произведениям, посвященным патриотизму, подвигам народа и борьбе за независимость. Массовые песни становятся агитационными и пропагандистскими, а также мощным инструментом для воспитания идеологии и сохранения исторической памяти. Период 1930–1950-х годов ознаменовался появление богатого поколения выдающихся композиторов и исполнителей. Появились новые жанры, музыка стала, не теряя своей патриотической направленности, более лиричной. Появилась своя национальная, постепенно освобождающаяся от западных веяний и глубоко переосмысленная и адаптированная, стилистика. Сочетание традиционных китайских элементов музыки, национальных сюжетов и поэтического наследия с европейскими классическими формами и жанрами было ключевым фактором ее успеха. Этот процесс стал основой для последующего развития китайского хорового искусства и сделал его одним из наиболее важных направлений в музыкальной культуре страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Юйхэ. История новой и современной китайской музыки. – Пекин: Изд-во народного искусства, 1994. – 281 с.
2. Гун Шудо. Исследование китайской культуры новой эпохи. – Пекин: Культура и искусство, 1988. – С. 23–117.
3. Лю Цзинчжи. Сборник статей по истории китайской новой музыки. – Гонконг: Центр азиатских исследований при Гонконгском университете, 1988. – 397 с.
4. Не Эр. Краткое эссе по китайским танцам. – Пекин: Культура и искусство, 1985. – 60 с.

5. Справочник по хоровому искусству / под ред. Сунь Цуниня. – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2000. – 709 с.
6. Сянь Синхай. Некоторые вопросы китайской музыки на современном этапе. – Пекин: Народное изд-во, 1962. – С. 3–15.
7. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2011. – 544 с.
8. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): историко-теоретический анализ: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. – СПб., 2012. – 41 с.
9. Чжан Лэшуй, Дай Анлин. Словарь китайской музыки. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1985. – 569 с.
10. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций на примере «Школьной песни» // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1 (14). – С. 10–13.
11. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Н.-Новгород, 2016. – 25 с.

REFERENCES

1. Van Jujhje. Istorija novoj i sovremennoj kitajskoj muzyki. – Pekin: Izd-vo narodnogo iskusstva, 1994. – 281 p.
2. Gun Shudo. Issledovanie kitajskoj kul'tury novoj jepohi. – Pekin: Kul'tura i iskusstvo, 1988. – Pp. 23–117.
3. Lju Czinchzhi. Sbornik statej po istorii kitajskoj novoj muzyki. – Gonkong: Centr aziatskih issledovanij pri Gonkongskom universitete, 1988. – 397 p.
4. Ne Jer. Kratkoe jesse po kitajskim tancam. – Pekin: Kul'tura i iskusstvo, 1985. – 60 p.
5. Spravochnik po horovomu iskusstvu / pod red. Sun' Cuninja. – Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izd-vo, 2000. – 709 p.
6. Sjan' Sinhaj. Nekotorye voprosy kitajskoj muzyki na sovremennom jetape. – Pekin: Narodnoe izd-vo, 1962. – Pp. 3–15.
7. U Gen-Ir. Istorija muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreja, Japonija): uchebnoe posobie. – SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2011. – 544 p.
8. U Gen-Ir. Tradicionnaja muzyka Dal'nego Vostoka (Kitaj, Koreja, Japonija): istoriko-teoreticheskij analiz: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedenija. – SPb., 2012. – 41 p.
9. Chzhan Ljeshuj, Daj Anlin. Slovar' kitajskoj muzyki. – Pekin: Izd-vo narodnoj muzyki, 1985. – 569 p.
10. Chjen' In. Adaptacija evropejskih muzykal'nyh tradicij na primere «Shkol'noj pesni» // Problemy muzykal'noj nauki. – 2014. – № 1 (14). – Pp. 10–13.
11. Jan Bo. Dinamika razvitija professional'nogo sol'nogo penija v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija. – N.-Novgorod, 2016. – 25 p.

Попов Степан Александрович
дизайнер, доцент проектной лаборатории графического дизайна
Высшей школы дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет туризма и сервиса»
e-mail: 4708528@mail.ru

Popov Stepan A.
designer, associate professor of the graphic design project laboratory
Higher School of Design
Russian State University of Tourism and Service

ДИЗАЙН КОСТЮМА: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГЕНЕРАТИВНЫХ НЕЙРОСЕТЕЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ЭСКИЗОВ И ПАТТЕРНОВ

Аннотация. Статья посвящена трансформации дизайна костюма под влиянием генеративного искусственного интеллекта. Рассматриваются ключевые аспекты интеграции нейросетей в творческий процесс: от создания концепт-эскизов и паттернов до разработки полноценных коллекций. Особое внимание уделено образовательному потенциалу ИИ-инструментов – анализируются методики их внедрения в учебные программы, включая мастер-классы по работе с нейросетями и систему проектных заданий.

Ключевые слова: дизайн, генеративный искусственный интеллект (ИИ), современный, творчество, эскиз, паттерн, дизайн костюма, нейросети.

COSTUME DESIGN: USING GENERATIVE NEURAL NETWORKS TO CREATE SKETCHES AND PATTERNS

Annotation. The article is devoted to the transformation of costume design under the influence of generative artificial intelligence. The key aspects of integrating neural networks into the creative process are considered: from creating concept sketches and patterns to developing full-fledged collections. Special attention is paid to the educational potential of AI tools - the methods of their implementation in training programs are analyzed, including master classes on working with neural networks, a system of project assignments and a critical analysis of the results.

Keywords: design, artificial intelligence (AI), modern, creativity, sketch, pattern, costume design, neural networks.

Введение

Современный дизайн костюма переживает революцию, связанную с внедрением искусственного интеллекта (ИИ) в творческий процесс. Технологии генеративного дизайна, основанные на нейросетях, открывают перед модельерами и студентами-дизайнерами беспрецедентные возможности – от мгновенной визуализации концепций до автоматизированного создания сложных паттернов. Однако наряду с новыми перспективами возникают и вопросы: как ИИ изменит профессию дизайнера? Может ли алгоритм заменить человеческое творчество? И как эффективно интегрировать эти инструменты в образовательный процесс?

Традиционно обучение дизайну костюма строилось на освоении ручных техник рисования, конструирования и декорирования. [1] Но сегодня, когда нейросети способны за несколько секунд генерировать сотни вариаций эскизов по текстовому описанию, педагогика сталкивается с необходимостью пересмотра методов преподавания. Такие инструменты, как **MidJourney, Stable Diffusion и DALL·E**, уже используются ведущими

модными домами и независимыми дизайнерами, что делает их изучение критически важным для нового поколения специалистов.

В этой статье мы рассмотрим, как генеративный ИИ применяется в создании fashion-эскизов и текстильных паттернов, какие преимущества и ограничения он несет, а также как его можно адаптировать в учебных программах. Основной фокус будет сделан на **практических аспектах** – от подбора правильных промтов (текстовых запросов) до постобработки сгенерированных изображений. Кроме того, мы затронем **этические вопросы**, связанные с использованием ИИ в дизайне.

Актуальность темы обусловлена стремительным развитием ИИ и его проникновением в креативные индустрии. Это означает, что будущие дизайнеры должны не только владеть классическими навыками, но и разбираться в цифровых технологиях. Данная статья призвана стать руководством для преподавателей и студентов, помогающим освоить генеративный дизайн и использовать его осознанно, сохраняя баланс между инновациями и художественной ценностью.

Генеративный дизайн и нейросети

Что же такое генеративный дизайн в моде?

Генеративный дизайн – это подход, при котором алгоритмы создают множество вариантов решений на основе заданных параметров. В отличие от традиционного дизайна, где художник продумывает каждую линию, здесь ИИ предлагает десятки идей за секунды. Это не значит, что компьютер заменяет человека – скорее, он становится «цифровым вдохновителем», расширяя творческие возможности.

В индустрии моды генеративный дизайн применяют для:

– Быстрой визуализации концепций (например, придумать 50 вариантов платьев в стиле «киберготика»).

– Создания сложных паттернов, которые трудно нарисовать вручную (фрактальные узоры, 3D-текстуры).

– Анализа трендов и прогнозирования популярных цветов, силуэтов.

Какие нейросети используют дизайнеры?

Сейчас доступно множество ИИ-инструментов, но для работы с костюмом особенно популярны:

MidJourney

Как работает: превращает текстовые запросы (промты) в изображения. Например, можно ввести «платье в стиле ар-деко с геометрическими узорами, цифровая иллюстрация» – и получить готовый эскиз.

Плюсы: высокое качество визуализации, подходит для концепт-арта.

Минусы: требует точных формулировок, иногда искажает анатомию.

Stable Diffusion + ControlNet

Как работает: позволяет не только генерировать изображения, но и контролировать позу модели, композицию. Например, можно загрузить набросок от руки – и ИИ «дорисует» его в выбранном стиле.

Плюсы: гибкость, возможность доработки деталей.

Минусы: сложнее в освоении, требует настройки.

DALL·E 3 (от OpenAI)

Как работает: создаёт более реалистичные изображения, хорошо понимает сложные запросы вроде «костюм, вдохновленный архитектурой Гауди».

Плюсы: интеграция с ChatGPT для уточнения идей.

Минусы: ограниченный контроль над результатом.

Adobe Firefly

Как работает: встроен в Photoshop и Illustrator. Позволяет:

- Генерировать текстуры («шелк с эффектом мерцания»).
- Расширять эскизы (функция «Generative Expand»).
- Менять цвета ткани за секунды.

Плюсы: работает прямо в привычных программах.
Минусы: пока менее креативен, чем MidJourney.

Как нейросети «учатся» моде?

Все эти инструменты обучены на миллионах изображений – от исторических костюмов до современных показов. Но у них есть и «слепые зоны»:

- Они могут смешивать стили неожиданным образом (например, объединить барокко с спортивным стилем).
- Часто не понимают физику тканей (складки могут выглядеть неестественно).
- Иногда нарушают пропорции тела.

Вывод для студентов: ИИ – это как супербыстрый помощник, который предлагает идеи, но финальное решение всегда за вами.

Практическое применение ИИ в дизайне костюма

Теперь давайте разберём **конкретные примеры** использования нейросетей в дизайне костюма — от создания эскизов до разработки паттернов. Я приведу **подробные промты (запросы)**, покажу, как их улучшать, и объясню, как дорабатывать результат в графических редакторах.

1. Создание концепт-эскизов

Пример 1: Платье в стиле «биомеханика»
Исходный промт для MidJourney:
"A biomechanical evening gown with organic armor-like elements, glowing veins, translucent fabric, intricate detailing, inspired by H.R. Giger and Iris van Herpen, dark futuristic mood, hyper-detailed 3D render, cinematic lighting" («Биомеханическое вечернее платье с элементами, напоминающими органическую броню, светящимися венами, полупрозрачной тканью, замысловатыми деталями, вдохновлённое Х. Р. Гигером и Айрис ван Херпен, в тёмном футуристическом стиле, с гипердетализированным 3D-рендерингом, кинематографическим освещением»)
Что можно улучшить:

- Если нейросеть даёт слишком «жёсткий» дизайн (больше похоже на киберпанк, чем на вечернее платье), уточняем: ***"+ soft silk draping on the torso, contrast between delicate fabric and mechanical parts"*** *(«+ мягкая шёлковая драпировка на торсе, контраст между нежной тканью и механическими деталями»).*
- Если нужно больше цветовых акцентов: ***"+ deep emerald green and metallic silver accents"*** *(«+ глубокий изумрудно-зеленый цвет и металлические серебристые акценты»).*

Как доработать в Photoshop:

1. Используем **«Генеративное заполнение» (Generative Fill)**, чтобы добавить детали (например, больше складок на ткани).
2. Корректируем анатомию модели с помощью **«Пластики» (Liquify)**.
3. Добавляем текстуры (например, эффект «жидкого металла» через наложение слоёв).

Пример 2: Костюм в стиле «ретро-футуризм»
Промт для DALL·E 3:
"1960s retro-futuristic women's suit, geometric cut, shiny vinyl fabric, astronaut-inspired details, pop art colors (bright orange and white), sleek minimalist design, fashion sketch with marker rendering style" («Ретро-футуристический женский костюм 1960-х годов, геометрический крой, блестящая виниловая ткань, детали в стиле астронавтов, цвета поп-арта (ярко-оранжевый и белый), лаконичный минималистичный дизайн, модный эскиз в стиле маркера»)
Возможные проблемы и решения:

- Если костюм выглядит «плоским», добавляем в запрос: ***"+ dynamic pose, voluminous shoulders, high-collar design"*** *(«+ динамичная поза, объемные плечи, высокий воротник»).*
- Если цвета слишком яркие: ***"+ muted pastel palette with one bold accent (e.g., cobalt blue)"*** *(«+ приглушенная пастельная палитра с одним ярким акцентом (например, кобальтово-синим)»).*

Доработка в Illustrator:

1. Обводим ИИ-эскиз инструментом **«Перо» (Pen Tool)** для чётких контуров.
2. Используем **«Генерацию паттернов» (Pattern Tool)**, чтобы добавить фирменный принт (например, мелкие круги в стиле 60-х).

2. Генерация паттернов и текстур

Пример 3: Фрактальный узор для цифрового принта
Промт для Stable Diffusion + ControlNet:
"Seamless fractal pattern inspired by coral reefs, teal and gold colors, organic flowing lines, high detail, textile design repeat, watercolor texture" («Бесшовный фрактальный узор, вдохновлённый коралловыми рифами, бирюзовый и золотой цвета, плавные линии, высокая детализация, повторяющийся текстильный дизайн, акварельная текстура»)
Как добиться идеального повтора:

1. В настройках указываем **«tileable image»** (бесшовный паттерн).
2. Если узор обрывается по краям, используем **Photoshop → Filter → Other → Offset** для проверки.

Где применить:

- Использовать в 3D-рендере одежды (например, в **CLO3D**)
- Напечатать на ткани через **сервисы** (Ari-print, Dimitex и др.)

Пример 4: Текстура «вуаль с вышивкой»
Промт для Adobe Firefly: *"Semi-transparent black tulle with delicate floral embroidery, vintage lace style, high-resolution texture for fashion design" («Полупрозрачный чёрный тюль с изящной цветочной вышивкой, винтажный кружевной стиль, текстура высокого разрешения для модного дизайна»)*

Дополнительные параметры. Можно загрузить **эскиз вышивки** и попросить ИИ адаптировать его: *"Apply this embroidery motif (загружаем изображение) to chiffon fabric in pearl white" («Примените этот мотив для вышивки (загружаем изображение) к шифоновой ткани жемчужно-белого цвета»)*

Финал: экспортируем текстуру в **Marvelous Designer** для симуляции на 3D-модели.

3. Адаптация ИИ-эскизов

5 правил для студентов:

1. **Всегда редактируйте результат** — ИИ часто делает ошибки в пропорциях (например, слишком длинные руки).
2. **Комбинируйте инструменты** — например, сгенерируйте базовый эскиз в MidJourney, затем доработайте в Procreate.
3. **Сохраняйте авторский стиль** — если ИИ выдаёт что-то слишком «шаблонное», добавьте ручную графику.
4. **Экспериментируйте с промтами** — иногда запрос «панк-платье с шипами» даёт клише, а «деструктивный силуэт с элементами викторианской эпохи» — уникальный результат.
5. **Используйте ИИ для вдохновения**, а не копирования.

Готовый workflow для проекта:

1. **Генерация идей** → 50 вариантов в MidJourney за 10 минут.
2. **Отбор** → 3-5 лучших эскизов + критика (почему именно они?).
3. **Доработка** → Рисование поверх ИИ-изображения, коррекция.
4. **Визуализация** → Перенос в 3D (CLO3D) или создание реального макета.

Интеграция ИИ в учебный процесс

Современное образование в сфере дизайна костюма требует принципиально новых подходов к преподаванию, где традиционные методы сочетаются с цифровыми инновациями. [2] Первым ключевым элементом такой трансформации становятся специализированные мастер-классы по работе с ИИ инструментами. Эти практические занятия должны выходить за рамки простого ознакомления с интерфейсами программ, формируя у студентов глубокое понимание принципов взаимодействия с искусственным интеллектом. Особое внимание уделяется развитию навыков точного формулирования творческих задач — от базовых промтов, до сложных многоуровневых запросов, учитывающих исторические стили, текстильные особенности и концептуальные составляющие будущих коллекций.

Центральное место в обновлённой учебной программе занимают проектные задания, построенные вокруг создания полноценных коллекций с использованием ИИ-технологий. Такой подход позволяет студентам пройти весь цикл дизайнерской работы — от генерации первоначальных идей до их материального воплощения. При этом принципиально важным становится не просто механическое применение нейросетей, а их осмысленная интеграция в творческий процесс. Студенты учатся сочетать машинную генерацию с авторской доработкой, где ИИ выступает в роли своеобразного "цифрового ассистента", расширяющего творческие возможности, но не подменяющего художественное мышление.

Особую педагогическую ценность представляет система анализа и критики ИИ-результатов, направленная на развитие профессионального художественного вкуса. Студенты учатся распознавать характерные признаки ИИ-генерации — определённую шаблонность композиционных решений, типичные искажения в передаче тканей и фактур, ограниченность в передаче авторского стиля. Такой критический анализ способствует формированию осознанного подхода к использованию цифровых инструментов, когда технологии служат реализации творческого замысла, а не определяют его.

Современное образование в сфере дизайна костюма требует пересмотра традиционных подходов. Вот **конкретная методика** поэтапного внедрения ИИ-инструментов:

1. Базовый модуль "Знакомство с ИИ в дизайне" (1-2 недели)

- Практические занятия:

- Сравнение разных нейросетей: студенты получают один промт ("вечернее платье в стиле барокко") и пробуют реализовать его в MidJourney, DALL-E 3 и Stable Diffusion
- Анализ результатов: какие платформы лучше передают текстуры, какие - сохраняют историческую достоверность
- Работа с типичными ошибками: как исправить "сломанные" пальцы на эскизах, неестественные складки

2. Проектный модуль (3-4 недели)

Пример задания:

"Создать капсульную коллекцию из 5 образов, используя:

- ИИ для генерации первоначальных концептов
- Ручную доработку 2 ключевых эскизов
- 3D-визуализацию одного изделия в CLO3D

Критерии оценки:

- Оригинальность промтов (30%)
- Качество доработки (40%)
- Обоснование выбора материалов и конструкций (30%)

Минимальная конфигурация компьютерного класса:

- ПК с:
  - NVIDIA RTX 3060 (12GB) для локального запуска Stable Diffusion;
  - Планшеты Wacom Intuos Medium.
- Подписки на:
  - MidJourney (корпоративный тариф);
  - Adobe Firefly;
  - CLO3D EDU-версия.

Бюджетные альтернативы:

- Использование Google Colab для работы с нейросетями
- Бесплатные аналоги: Leonardo.AI вместо MidJourney

Методические рекомендации для преподавателей

1. **Система "двойного контроля"**:

- Каждый ИИ-эскиз должен сопровождаться:
  - Исходным промтом;
  - Скриншотами процесса доработки;
  - Эссе с анализом (почему выбран этот вариант).

2. **Этические воркшопы**:

- Разбор кейсов плагиата;
- Семинар "Как развивать авторский стиль в эпоху генеративного дизайна".

3. **Экзаменационные требования**

Запрет на:

- Прямую печать ИИ-эскизов без доработки;
- Использование чужих промт-баз;

Допуск:

- Полностью ИИ-генерированные работы - только при наличии глубокой концептуальной проработки.

Преимущества и ограничения ИИ в дизайне костюма

Современные ИИ технологии кардинально трансформируют процесс создания одежды, предлагая дизайнерам принципиально новые возможности. Одним из наиболее значимых преимуществ стало радикальное ускорение творческого процесса. Там, где раньше на разработку десятка эскизов уходила неделя кропотливой ручной работы, сегодня системы вроде MidJourney или Stable Diffusion позволяют генерировать сотни вариантов за считанные часы. Это не просто экономия времени — это качественное изменение самого подхода к творчеству, когда дизайнер может мгновенно тестировать десятки визуальных концепций, варьировать стилистику и сразу видеть потенциальные направления развития коллекции.

Не менее важным аспектом является беспрецедентное расширение творческих горизонтов. Нейросети ломают традиционные барьеры воображения, позволяя визуализировать самые смелые и неожиданные комбинации — от футуристических силуэтов с элементами исторических костюмов до органических форм, вдохновленных природными структурами. Особенно ценно это для образовательного процесса: студенты получают возможность экспериментировать с визуальными языками, которые ранее требовали многолетнего мастерства для их ручного воплощения. [3]

Демократизация инструментов — еще одно ключевое преимущество нейросетевых технологий. Если раньше создание профессиональных эскизов и паттернов требовало дорогостоящих материалов и многолетнего обучения техническим навыкам, то сегодня даже начинающий дизайнер с базовым компьютером и доступом в интернет может создавать работы, визуально не уступающие профессиональным. Это особенно важно для студентов из регионов, ранее ограниченных в доступе к качественному образованию в сфере моды.

Однако стремительное внедрение ИИ в дизайн костюма сопровождается рядом серьезных вызовов. Проблема оригинальности и шаблонности становится все более актуальной — при кажущемся бесконечном разнообразии, нейросети часто производят работы, имеющие заметное стилистическое сходство. Это связано с особенностями обучения моделей на ограниченных наборах данных и коммерческих предпочтениях, заложенных в алгоритмы. В результате даже при уникальных входных запросах дизайнеры сталкиваются с определенной "усредненностью" генерируемых образов.

Этические вопросы, связанные с авторским правом в контексте ИИ, остаются слабо регулируемой правовой зоной, требующей чёткого законодательного оформления. Современные нейросети обучаются на миллионах изображений, часто без явного согласия оригинальных авторов. Это создает серьезные дилеммы: можно ли считать ИИ-генерированный образ, вдохновленный работами конкретных дизайнеров, самостоятельным произведением? Ситуация усложняется отсутствием четкой международной регуляторной базы, что приводит к многочисленным судебным спорам и неопределенности в вопросах интеллектуальной собственности.

Необходимость серьезной ручной доработки ИИ-генераций — еще один важный ограничивающий фактор. Практика показывает, что даже самые совершенные нейросетевые эскизы требуют значительной корректировки специалистом. Фактически, ИИ не заменяет дизайнера, а лишь становится новым инструментом в его арсенале, требующим не менее серьезного мастерства для эффективного использования.

Эти сложности особенно явно проявляются в образовательном контексте, где важно найти баланс между освоением новых технологий и развитием фундаментальных дизайнерских навыков. Преподаватели отмечают, что студенты, чрезмерно увлекающиеся ИИ-генерацией, часто демонстрируют слабую подготовку в области традиционного рисунка, конструкции одежды и материального воплощения идей. Это подчеркивает

необходимость продуманной интеграции нейросетевых инструментов в учебные программы, где они должны дополнять, а не заменять классические методы обучения.

Заключение

Искусственный интеллект открыл перед дизайнерами костюма беспрецедентные возможности, кардинально изменив сам процесс создания моды. Как показала статья, нейросети стали мощным инструментом, позволяющим мгновенно визуализировать смелые творческие идеи, экспериментировать с неожиданными стилистическими сочетаниями и значительно ускорять процесс разработки коллекций. Особенно ценным представляется демократизирующий эффект этих технологий – теперь даже начинающие дизайнеры могут создавать профессиональные эскизы и паттерны, не обладая многолетним опытом в ручной графике.

Однако наряду с возможностями возникает и серьезная проблематика. Главный вызов заключается в поиске баланса между технологическими инновациями и сохранением подлинного творчества. Вопросы оригинальности, авторского права, этики использования ИИ требуют глубокого осмысления и выработки новых профессиональных стандартов. Не менее важна педагогическая задача – научить будущих дизайнеров не просто пользоваться нейросетями, но и критически оценивать их результаты, сохраняя и развивая собственный художественный почерк.

Перспективы развития генеративного дизайна в моде очевидны: от персонализированных цифровых коллекций до принципиально новых подходов в текстильном дизайне. Но истинная ценность этих технологий проявится только тогда, когда они станут не заменой, а осмысленным дополнением человеческого творчества, расширяющим, а не ограничивающим художественное воображение. Будущее дизайна костюма – это не противостояние человека и машины, а их плодотворный симбиоз, где технологии усиливают, а не подменяют творческую мысль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермилова Д. Ю. Основы теории и методологии дизайн-проектирования костюма. — М.: Юрайт, 2023. — 177 с.
2. Композиция костюма : Учебное пособие / Д. Ю. Ермилова, В. В. Ермилова, Н. Б. Ляхова, С. А. Попов. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 449 с.
3. Лаврентьев А. Н. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика. — М.: Юрайт, 2020. — 209 с.

REFERENCES

1. Ermilova D. Yu. Osnovy teorii i metodologii dizayn-proyektirovaniya kostyuma. — M.: Yurayt. 2023. — 177 p.
2. Kompozitsiya kostyuma : Uchebnoye posobiye / D. Yu. Ermilova. V. V. Ermilova. N. B. Lyakhova. S. A. Popov. – 3-e izd.. ispr. i dop. – Moskva : Izdatelstvo Yurayt. 2019. – 449 p.
3. A. N. Lavrent'ev., Cifrovye tehnologii v dizajne. Istorija, teorija, praktika. — M. : Jurajt, 2020. — 209 p.

Лу Цзячан
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 943999858@qq.com

Lu Jiachang
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПОСТАНОВКИ РУССКИХ ОПЕР В КИТАЕ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Аннотация. Статья исследует историю постановок русских опер на сценах Китая, рассматривая этот процесс в широком историко-культурном контексте и выделяя ключевые этапы развития. Анализ начинается с конца XIX – начала XX века, когда первые русские оперные коллективы начали гастролировать в китайских городах, преимущественно в портах с активными международными связями. Эти ранние контакты, хотя и ограниченные узким кругом ценителей, заложили основу для интереса к русской опере, отличающейся эмоциональной глубиной и яркостью. Значительное влияние оказали русские эмигранты, прибывшие в Китай после революции 1917 года, передававшие традиции вокального и исполнительского мастерства. После образования КНР в 1949 году культурный обмен с СССР достиг пика, сделав русскую оперу инструментом идеологического и культурного сближения. Происходила активная адаптация произведений (переводы либретто, упрощения), гастроли советских трупп, обучение китайских музыкантов в СССР. Однако политическое охлаждение в конце 1950-х сократило масштабы сотрудничества. Эпоха Культурной революции (1966-1976) привела к запрету западной музыки как "буржуазной", вытеснив русскую оперу в полуподполье, хотя интерес среди интеллигенции сохранялся. Возрождение началось после 1980-х годов с либерализацией культурной политики. Крупные театры (Пекин, Шанхай) вернули в репертуар классику Чайковского, Глинки, стремясь к аутентичности. Постепенно китайские режиссеры стали интегрировать элементы национальной театральной традиции в русские постановки, ища синтез реализма и символизма. С 1990-х годов открытость рынка, приток инвестиций, приглашение мировых звезд (включая российских) и зарубежных режиссеров значительно повысили уровень и разнообразие постановок. Важную роль сыграли международные фестивали, образовательные программы в консерваториях с привлечением российских педагогов, развитие технологий (онлайн-обучение, мультимедийные сценические решения) и интернет-популяризация. Статья подчеркивает, что, несмотря на исторические трудности и периоды охлаждения, русская опера прочно укоренилась в Китае, пройдя путь от элитарного искусства до признанной части национального культурного ландшафта, чему способствуют государственная поддержка, коммерческий успех и растущая искушенность публики. Современный этап характеризуется творческим диалогом культур, взаимным обогащением и международной кооперацией.

Ключевые слова: русская опера, китайская сцена, культурный обмен, исторические этапы, музыкальное образование.

STAGINGS OF RUSSIAN OPERAS IN CHINA: HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT AND DEVELOPMENT STAGES

Abstract. The article examines the history of staging Russian operas on Chinese stages, viewing this process in a broad historical and cultural context and identifying its key phases of development. The analysis begins in the late 19th and early 20th centuries, when the first Russian opera companies began touring Chinese cities—primarily ports with active international connections. These early encounters, though limited to a small circle of aficionados, laid the groundwork for interest in Russian opera, distinguished by its emotional depth and vividness. Russian émigrés who arrived in China after the 1917 Revolution exerted significant influence by transmitting vocal and performance traditions. After the founding of the People's Republic of China in 1949, cultural exchange with the USSR peaked, making Russian opera an instrument of ideological and cultural rapprochement. Works were actively adapted (libretto translations, simplifications), Soviet troupes toured, and Chinese musicians were trained in the USSR. However, political cooling in the late 1950s curtailed the scope of cooperation. The Cultural Revolution (1966–1976) led to the banning of Western music as "bourgeois," pushing Russian opera into a semi-underground existence, though interest among the intelligentsia persisted. Revival began after the 1980s with the liberalization of cultural policy. Major theaters in Beijing and Shanghai restored classics by Tchaikovsky and Glinka to their repertoires, striving for authenticity. Gradually, Chinese directors began integrating elements of national theatrical tradition into Russian productions, seeking a synthesis of realism and symbolism. Since the 1990s, market openness, an influx of investment, invitations to world stars (including Russians), and foreign directors have significantly raised the level and diversity of productions. International festivals, educational programs in conservatories with Russian instructors, technological advances (online learning, multimedia stage solutions), and internet popularization have played key roles. The article emphasizes that despite historical challenges and periods of détente, Russian opera has firmly taken root in China, evolving from an elite art form into a recognized part of the national cultural landscape—a process supported by state patronage, commercial success, and an increasingly sophisticated audience. The contemporary phase is characterized by a creative cultural dialogue, mutual enrichment, and international cooperation.

Keywords: Russian opera, Chinese stage, cultural exchange, historical stages, music education.

Введение

Русская оперная культура начала проникать в Китай еще в конце XIX — начале XX века, когда первые иностранные музыкальные коллективы дали ряд выступлений в городах, имевших активные торговые связи с Европой и Россией. Эти культурные обмены были в то время ограничены узким кругом ценителей музыки, однако именно такие визиты имели характер "окна на Европу" для любопытных слушателей, которые постепенно открывали для себя неизвестные ранее жанры. Взаимный интерес лишь возрастал, и со временем китайская публика обратила внимание на яркость и эмоциональную глубину русской оперы [7]. Столкновение традиционной китайской оперной культуры, включавшей в себя разнообразные региональные стили, с западной оперной формой стало мощным толчком к дальнейшему развитию оперной сцены в Китае. На заре своего появления эти спектакли имели статус элитарных, так как музыкальная публика требовала определенной подготовки и специальных знаний, чтобы в полной мере оценить новые драматические и музыкальные формы.

Влияние русских опер в дальнейшем укрепилось благодаря усилению русско-китайских связей, которые исторически были нестабильными, но периоды дружбы способствовали взаимному культурному обогащению [13]. Нельзя исключать и роль

эмигрантов из России, которые, оказавшись в Китае после революции 1917 года или в межвоенный период, вносили свою лепту в развитие музыкального театра. Они учили китайских музыкантов, дирижеров и вокалистов, передавали им традиции мастеров петербургской и московской консерваторий. Масштабных проектов по постановке русских опер на китайской сцене в первой половине XX века, однако, было все еще немного, и их аудитория оставалась скорее узкой. В то же время эти первые зерна явились фундаментом для более серьезного расцвета в будущем. В силу исторических турбулентностей культурный обмен часто прерывался, но в периоды потепления политических отношений интерес к русской опере в Китае становился заметным стимулом для появления новых спектаклей.

Материалы и методы исследования

Активное внедрение советских музыкально-театральных традиций в Китае началось после образования Китайской Народной Республики в 1949 году, когда культурный обмен между СССР и Китаем достиг небывалого размаха. Воплощение русских опер на китайской сцене стало одним из инструментов “дружественной пропаганды”, ведь музыкальное искусство в советском понимании могло выполнять не только эстетическую, но и идеологическую функцию [2]. Многие молодые китайские музыканты, опираясь на базовое музыкальное образование у себя на родине, стремились продолжить обучение именно в Советском Союзе. Возникла интересная ситуация, когда в Китае стали возводить театры и музеи по советским образцам, открывались школы, передающие практику отечественного, то есть советского, вокального, инструментального и дирижерского исполнительства. Параллельно происходил процесс адаптации русских опер к китайскому восприятию: переводили либретто, упрощали или видоизменяли сложные музыкальные фрагменты, чтобы сделать их доступнее для массовой аудитории. Тем не менее, последние предложения сеяли зерна глубокого интереса к подлинной эстетике русской оперы.

В период наиболее тесного сотрудничества между СССР и Китаем в 1950-е годы активизировались гастрольные туры советских оперных трупп, которые выступали в крупнейших китайских городах. Нередко эти коллективы привозили классическую русскую оперу: “Евгений Онегин” и “Пиковая дама” П. И. Чайковского, “Иван Сусанин” М. И. Глинки, “Князь Игорь” А. П. Бородина, оперы Н. А. Римского-Корсакова [9]. В то же время китайские музыканты имели возможность на практике знакомиться с советской сценической культурой, перенимая новые режиссерские и постановочные подходы. Такое сотрудничество происходило на уровне преподавателей российских консерваторий, которые приезжали в Пекин и Шанхай в качестве гостей, а также на уровне студентов, отправляющихся получать образование в Москву и Ленинград. Однако напряженность в политических отношениях между СССР и КНР, наметившаяся в конце 1950-х, привела к сокращению масштабов этих культурных обменов. Общее число постановок русской оперы на китайской сцене уменьшилось, но интерес к ним не угас совсем, а лишь приобрел более камерный характер.

Результаты и обсуждение

В эпоху культурной революции 1966–1976 годов в Китае западная музыка и опера во многом были объявлены буржуазными и иностранными влияниями, угрожающими традиционным ценностям, которые государство продвигало как основу идеологии [10]. Оперные спектакли получили новое идеологизированное направление, акцент сместился на “революционные оперы”, созданные по моделям, одобренным партийным руководством. В такой атмосфере русская опера не имела широких перспектив официального показа на больших сценах, и лишь немногие энтузиасты продолжали сохранять традицию

исполнительства в образовательных учреждениях. Несмотря на все ограничения, существовала отдельная прослойка китайской интеллигенции, знавшая русский язык или учившаяся в советских вузах, которые продолжали слушать записи русских опер в полуподпольных условиях. Так сохранились и элементы репертуара, и педагогические линии наследования, что в дальнейшем дало возможность возродить полноценные постановки.

После окончания культурной революции руководство КНР постепенно смягчило подход к западному искусству, во многом пересмотрев культурную политику. В 1980-е годы китайские театры стали больше ориентироваться на многообразие жанров, стремясь вернуть себе утраченные во время закрытости связи с международной музыкальной сценой [3]. В это время вновь стали приезжать зарубежные артисты, а китайские труппы получили больше возможностей для обучения и стажировок за границей. Русская опера вернулась в репертуар крупнейших театров, таких как Центральная опера Пекина и Шанхайский оперный театр. В этот период особое внимание уделялось классическим постановкам, стремились к аутентичности, следуя традициям русской вокальной школы. На сценах Китая с успехом шли “Евгений Онегин” и “Пиковая дама” Чайковского, а также “Иоланта”. Кроме того, китайская публика проявляла глубокий интерес к эпическим постановкам русских оперных шедевров, которые удивляли богатством оркестрового звучания и многообразием форм.

Постепенно китайские оперные режиссеры стали искать собственный путь в постановке русских опер, интегрируя некоторые элементы китайских театральных традиций. В то время как советская исполнительская манера была ориентирована, прежде всего, на реализм, китайские режиссеры пробовали сочетать его с выразительностью и символизмом, присущим национальной опере [7]. Происходил взаимный культурный обмен: русские дирижеры, приезжавшие ставить оперы в Китай, знакомились с китайским музыкальным наследием, а китайские художники-постановщики разрабатывали сценографию с опорой на собственные традиции. Такие эксперименты не всегда принимались публикой и критиками однозначно, но они стали важным этапом в поиске новой эстетики, которая гармонично объединяла бы лучшие черты русской и китайской оперных школ. Многие вокалисты, окончившие советские и российские вузы, сохраняли преемственность русской вокальной школы, но при этом добавляли в исполнение элементы, близкие китайскому слуху.

С 1990-х годов культурные и экономические реформы в Китае привели к тому, что публика стала более открытой и разнообразной в своих музыкальных вкусах [14]. Отсутствие жесткой идеологической цензуры позволило пригласить к постановкам русских опер именитых режиссеров и дирижеров из России и Европы, что повысило уровень и качество спектаклей. К тому же именно в это время существенно вырос интерес к капиталовложениям в культурную сферу, что помогло подкрепить амбициозные проекты по постановке масштабных оперных произведений. Громкие премьеры русских опер находили отклик среди образованной публики, особенно поклонников западной классической музыки. И все же наряду с классическими постановками всё чаще проводились и “современные” версии, где либретто могли слегка интерпретировать в новом свете, а декорации — отражать последние веяния мировой театральной моды. Несомненно, появление китайских режиссеров, получивших российское и европейское образование, стало еще одним движущим фактором для роста популярности русских оперных спектаклей.

Еще одна важная тенденция проявилась в начале XXI века, когда растущие экономические возможности Китая дали театрам шанс пригласить признанных оперных звезд с мировыми именами [2]. Некоторые российские певцы, уже имевшие блестящую

карьеру в Европе, стали частыми гостями оперных площадок в Пекине, Шанхае, Гуанчжоу и других культурных центрах. Их участие в спектаклях по русскому репертуару гарантировало высокий уровень исполнения, а заодно служило привлекающим фактором для широкой публики. Нередко эти гастроли сопровождались мастер-классами для местных студентов вокальных факультетов, где преподаватели наглядно демонстрировали нюансы русской вокальной техники и стилистической интерпретации. Таким образом, преемственность традиции продолжала укрепляться, создавая условия для долгосрочного развития русской оперы на китайской сцене. Сотрудничество китайских и российских мастеров оперы стало взаимовыгодным: российские артисты получали возможность работать на новых площадках, а китайские зрители — приобщаться к подлинной русской оперной культуре.

Последние десятилетия показали, что китайская театральная сфера способна не только перенимать, но и привносить новое в жанр русской оперы, в том числе за счет творческого диалога культур [11]. Технологические инновации, дающие возможность сочетать традиционные постановочные принципы с мультимедийными эффектами, позволяют привлечь молодую аудиторию, которая прежде не считала оперу интересным форматом. Зачастую современные китайские театры оснащены самым передовым оборудованием, что делает возможным зрелищное воплощение даже самых сложных по декорациям и световым решениям российских опер. Постановщики все чаще обращаются к эксперименту, пытаясь адаптировать классику к реалиям XXI века, при этом сохраняя узнаваемые элементы русского музыкального стиля. За кулисами усиливается международная кооперация: китайские, российские и западные специалисты сообща разрабатывают новые концепции, стремясь раскрыть многообразие смыслов и достичь высокого уровня художественного воплощения.

Важную роль в процессе укрепления русской оперы в Китае играют крупные международные музыкальные фестивали, которые проводятся в Пекине, Шанхае, а также в некоторых региональных центрах [12]. Фестивали, как правило, включают в свои программы целые серии спектаклей, посвященных различным композиторам. Здесь нередко выделяют специальные блоки, сфокусированные на русской опере, представляя творчество Глинки, Чайковского, Бородина, Мусоргского и других выдающихся композиторов. Такие события способствуют более широкому ознакомлению публики с русской музыкальной культурой. Они не только привлекают опытных ценителей, но и гарантированно вызывают интерес у новичков, которые хотят понять, в чем состоит специфика и величие этой традиции. Часто в рамках фестивальных мероприятий проходят конференции и круглые столы, где китайские и иностранные музыковеды обмениваются исследованиями, освещающими исторические и культурные аспекты постановок русских опер. Обширная афиша, разнообразие программ и высокий профессиональный уровень исполнителей делают эти площадки престижной платформой для сотрудничества.

Одним из наиболее ярких свидетельств растущего интереса к русской опере можно назвать образовательные программы, появляющиеся во все большем количестве музыкальных училищ и консерваторий Китая [8]. Специализированные кафедры вокала часто включают в учебный план занятия по русской фонетике, знакомят студентов с ключевыми характеристиками русского оперного репертуара. Приезжающие российские преподаватели, среди которых есть и выпускники известных музыкальных институтов, корректируют постановку голоса, объясняют специфику русской вокальной дикции, которая особенно важна для выразительного исполнения опер Чайковского или Римского-Корсакова. Это постепенное укоренение русской музыкальной культуры в академической среде укрепляет шансы, что и в будущем поколении китайских артистов оперная традиция не потеряется. Выпускники, в свою очередь, вливаются в ряды трупп, внося свой вклад в

качественный рост спектаклей. Подобная система образования уже доказала свою эффективность, сформировав целую плеяду талантливых оперных певцов, дирижеров и режиссеров, которые с успехом выступают как на родине, так и на международных сценах.

При этом нельзя недооценивать и самостоятельные поиски кинематографа, телевидения, новых форм рекламы, которые делают русскую оперу более доступной для массовой аудитории [4]. В последнее время появляется все больше концертных записей и опер-фильмов, демонстрирующих зрителю постановки русских произведений, зачастую в современных декорациях. Интернет-платформы играют важную роль в распространении и популяризации этого контента, повышая узнаваемость репертуара и стимулируя интерес к посещению живых спектаклей. Стоит заметить, что для молодой аудитории, привыкшей к цифровым форматам потребления информации, видеозаписи и трансляции опер могут стать ценным первым шагом в мир классического искусства. Кроме того, фрагменты русской оперы стали появляться даже в рекламах и культурных промо-роликах, подчеркивая интернациональность и широкий круг интересов современного китайского общества. Всё это создает почву для дальнейших трансформаций: от поиска новых сценических решений до привлечения к сотрудничеству дизайнеров, декораторов и IT-специалистов.

Многие исследователи, анализируя историю постановок русских опер в Китае, обращают внимание на то, как постепенно менялся подход к переводу либретто [15]. Если в ранние десятилетия стремились к буквальному переводу, чтобы сохранить точность смыслов, то со временем возникли попытки адаптировать текст к особенностям китайской фонетики и грамматики, чтобы упростить восприятие для широкой аудитории. Возникали и сложности с передачей поэтических образов, которые в опере играют ключевую роль для художественного впечатления. Некоторые новомодные экспериментальные спектакли, напротив, стали использовать оригинальный русский текст с субтитрами, позволяя знатокам наслаждаться подлинным звучанием языка. Это решение также помогло лучше передать эмоциональную интонацию вокальной партии, поскольку русская речь часто тесно переплетена с музыкальной фразировкой. Ситуация многогранна, и в разных театрах Китая встречаются различные варианты подхода к языковому вопросу, что обогащает палитру сценических интерпретаций.

Отдельно можно упомянуть растущую популярность опер Модеста Мусоргского и Александра Даргомыжского, которые раньше ставились реже, чем, например, сочинения Чайковского или Глинки [6]. Специфика их музыки, часто более экспериментальной и драматически насыщенной, теперь также привлекает китайских специалистов, жаждущих расширить репертуар. “Борис Годунов” Мусоргского, благодаря масштабности и внутренней силе, стала одной из наиболее часто исполняемых русских опер за последние годы. Китайские режиссеры обнаруживают в ней необычайную глубину и поле для собственных интерпретаций, связанных, например, с темой власти и ответственности, актуальной в контексте любой культуры. При планировании таких проектов театры уделяют большое внимание исторической достоверности костюмов и декораций, а также стремятся привлечь опытных зарубежных консультантов, способных подсказать нюансы русской культуры. Однако находятся и любители более лаконичных, новаторских решений; так возникают спектакли с минималистскими декорациями, глубоким психологическим анализом персонажей и упором на световые инсталляции или видеопроекции, создающие атмосферу снов или воспоминаний. Китайская публика, становясь все более искушенной, требует разнообразия именно в таких аспектах постановок.

Нельзя оставить без внимания и феномен оперных конкурсов, среди которых существуют специальные номинации на лучшее исполнение русской оперной арии [9]. Подобные конкурсы, проходящие при поддержке музыкальных вузов и государственных структур, способствуют росту интереса к русской опере среди молодых вокалистов.

Лучшие из них получают приглашения в стажировки в России или поддержку для участия в европейских конкурсах. Сама конкурсная форма, где участники выбирают произведения из различных национальных школ, стимулирует более глубокое освоение русского репертуара. Жюри, состоящее из признанных экспертов и известных певцов, дает профессиональную оценку не только качеству вокала, но и аутентичности стилистического воплощения. Китайские конкурсанты всё чаще побеждают в таких испытаниях, демонстрируя высокий уровень подготовки. Это свидетельствует о том, что в стране формируется своеобразная школа русской оперы, которое уже не является экзотическим ответвлением, а становится частью национального оперного спектра.

Наряду со столичными городами, русские оперы начинают все чаще ставиться в провинциальных театрах, что говорит о расширении географии их популярности [1]. В городах с меньшей культурной инфраструктурой, конечно, сложнее найти ресурсы и квалифицированные кадры для масштабных постановок, но некоторые театры успешно приглашают иностранных и столичных специалистов, а также готовят собственный молодняк. Подобные региональные проекты помогают сгладить культурный разрыв между крупнейшими мегаполисами и остальными районами Китая. Постановка “Русалки” Даргомыжского или “Царской невесты” Римского-Корсакова может стать громким событием в местном сезоне, особенно если к спектаклю привлекают известных солистов или если имеется сотрудничество со спонсорами. В свою очередь, эти гастрольные инициативы приводят к тому, что местные зрители открывают для себя другую оперную культуру, отличную от столичной, при этом обогащаясь опытом взаимодействия с классикой мирового уровня. Несмотря на возможные технические ограничения, энтузиазм участников и поддержка руководства делают такие проекты жизнеспособными.

Среди впечатляющих событий в области русской оперы в Китае можно выделить и совместные постановки, созданные в коллаборации с российскими театрами [5]. Международные договора о культурном сотрудничестве, а также двусторонние инициативы привели к тому, что труппы вместе разрабатывают проекты, распределяя между собой артистов и постановщиков. Результаты таких проектов зачастую становятся настоящими хитами сезона, где китайские певцы учатся вместе с российскими коллегами, а режиссеры двух стран стремятся найти общий язык, объединив разные художественные традиции. Сформировалась практика проведения репетиций попеременно в Китае и в России, что дает музыкантам возможность ощутить специфику каждой из сторон. Попутно подобные инициативы способствуют укреплению дипломатических отношений, ведь культурные проекты зачастую становятся вестниками “народной дипломатии”. Они могут зарождать искренний интерес друг к другу и формировать новые каналы взаимного культурного обмена, помогая устанавливать прочные контакты на уровне институций и личных связей исполнителей. Появление подобных спектаклей обычно вызывает широкий резонанс и обсуждается в профессиональных кругах.

Другая интересная ветвь развития связана с использованием современных технологий для обучения и подготовки постановок [7]. Онлайн-платформы, специально созданные для дистанционных уроков вокала, репетиций с дирижерами и музыкальными коучами, дают возможность китайским студентам регулярно работать с российскими специалистами, не выезжая за границу. Такой формат особенно востребован в периоды, когда путешествия затруднены политическими или эпидемиологическими факторами. При поддержке государственных культурных учреждений и частных фондов выкладываются в сеть цифровые архивы записей русских опер, доступные для музыкальных исследований и анализа. Благодаря этому преподаватели во время онлайн-занятий могут иллюстрировать свои комментарии наглядными примерами, а студенты — анализировать хрестоматийные исполнения выдающихся российских солистов. Экономия времени и финансовых затрат

при этом существенна, но живые встречи не утрачивают своего значения, так как непосредственная работа над звукоизвлечением и артикуляцией требует присутствия педагога рядом. Тем не менее, сочетание цифровых технологий с традиционным наставничеством значительно расширяет горизонты обучения и, в конечном итоге, способствует более органичному включению русской оперы в современный культурный контекст Китая.

На фоне общей либерализации и коммерциализации культурного пространства в Китае формируется аудитория, готовая покупать билеты на дорогие спектакли и ценящая художественную ценность оперы [13]. Подобные зрители могут посещать оперные постановки не только из любопытства, но и как часть репутационной культуры, где считается престижным интересоваться классикой. Спрос рождает предложение: театры выпускают более разнообразные афиши, экспериментируют с форматами. Руководители хоровых коллективов и оркестров таким образом поддерживают интерес к русской музыке, включая в свои сезоны не только популярные западноевропейские, но и русские оперы. В период крупных праздников и фестивалей, таких как Китайский Новый год, устраиваются праздничные концерты и галла-представления, где отрывки из русских опер чередуются с китайскими национальными произведениями, создавая эффект культурного диалога. Продуманная маркетинговая кампания, приглашающая известных российских и мировых звезд, в сочетании с эффектной постановкой обеспечивает неизменный успех у публики.

Отражение русской оперы в медиапространстве Китая также показывает позитивную динамику. Музыкальные критики, блогеры и обозреватели в соцсетях живо обсуждают новые премьеры, оценивая их не только с точки зрения их художественной значимости, но и в контексте культурного обмена [1]. Хвалебные отзывы часто подчеркивают необычный колорит русской мелодики и масштабность поставленных эмоций, тогда как более критические замечания могут касаться неудачных решений режиссуры или недостаточного уровня вокальной подготовки отдельных исполнителей. Все это свидетельствует о существовании полноценного дискурса вокруг жанра, который уже не воспринимается как диковинка, а рассматривается в ряду значимых оперных традиций, доступных китайскому зрителю. Китайские журналы по искусству выпускают специальные тематические номера, посвященные русским композиторам, рассказывая об истории создания произведений, художественных особенностях партитур и либретто. В результате формируется стабильное сообщество знатоков, в котором русский оперный репертуар занимает одну из ведущих позиций.

Немаловажным аспектом является и вопрос финансовой стабильности театров, ставящих русские оперы [6]. Поскольку подобные проекты требуют значительных вложений, театры и продюсерские центры привлекают спонсоров, активно работают с государственными грантами. Китайское правительство, видя стратегическую выгоду в развитии международных культурных отношений, нередко поддерживает подобные инициативы, считая их элементом мягкой силы, способствующей позитивному имиджу страны на международной арене. Кроме того, коммерческая успешность некоторых постановок, где задействованы звезды мировой величины, вдохновляет другие коллективы также обращаться к русскому репертуару, видя в нем потенциал привлечения публики. Так создается экономический механизм, который поддерживает непрерывный интерес к постановкам оперных шедевров из России. Это не исключает рисков: если постановка оказывается не слишком удачной, важна поддержка профессиональных рецензентов и музыкальных критиков, способных указать на пути совершенствования. Но в целом рынок становится более зрелым и разнообразным.

Продвижение русской оперы в Китае не ограничивается крупными городами и профессиональными сценами, оно просачивается и в культурную жизнь отдельных

университетов, любительских коллективов [10]. Многие студенческие театры проводят любительские постановки русских опер на оригинальном языке или в переводе, зачастую привлекая к участию русистов и любителей музыки. Конечно, уровень исполнительского мастерства тут может быть далеким от профессионального, но само наличие таких инициатив говорит о популяризации жанра. Иногда организуются волонтерские проекты, где студенты-музыканты совместно с зарубежными наставниками берутся за смелые постановки. Они активно делятся процессом репетиций в соцсетях, формируя новую аудиторию, которая раньше не интересовалась оперой. Появляются и синтетические форматы: оперные концерты под открытым небом, совместные выступления с китайскими народными инструментами, тематические квесты по мотивам оперных сюжетов. Все это делает русскую оперу частым и привычным явлением в российско-китайском культурном диалоге нашего времени.

Если говорить об известности конкретных опер, то в числе самых часто исполняемых в Китае, безусловно, выделяются “Евгений Онегин” и “Пиковая дама” П. И. Чайковского [5]. Эти произведения воспринимаются как квинтэссенция русского романтизма, что импонирует китайским слушателям, привыкшим к эмоциональным историям любви и трагическим коллизиям. Обе оперы обладают насыщенной музыкой, благодатной для раскрытия вокальных и актерских талантов. Репертуар продолжают оперы М. И. Глинки, особенно “Иван Сусанин”, чья патриотическая тематика находит некоторые параллели с китайскими историческими сюжетами. Тем временем оперы А. П. Бородина (“Князь Игорь”) и Н. А. Римского-Корсакова (“Снегурочка”, “Садко”) остаются чуть более редкими гостями на сцене, однако их красочный музыкальный язык также высоко ценится. Среди современников не стоит забывать о Сергее Прокофьеве и Дмитрии Шостаковиче, чьи оперные сочинения хотя и менее популярны среди масс, но вызывают искренний интерес у китайских музыкальных ценителей, следящих за новаторскими течениями в опере.

Все эти процессы укладываются в более широкую картину культурного взаимодействия, где российско-китайские проекты реализуются и в других областях искусства [8]. Взаимная симпатия в сфере балета, симфонических концертов и академической музыки укрепляет общий интерес к русскому наследию, и опера здесь занимает особое место как наиболее синтетический жанр. Участие знаменитых российских театральных деятелей и воспитанников советской школы постепенно формирует калейдоскоп традиций, которые теперь усваиваются, переосмысливаются и развиваются на китайской почве. На фоне глобализации репертуар театров становится международным, и зрители уже не удивляются тому, что классическая русская опера может прозвучать в Азии так же ярко, как в европейских столицах. При этом сохраняется уважение к национальным особенностям каждого народа, а конкретные постановки часто отражают актуальные художественные веяния, смешивая русскую музыкальную ткань с элементами китайской культуры.

Любопытно, что китайские исследования оперной музыки России приобретают всё большую академическую глубину [3]. Защищаются диссертации по теме специфики русской оперной драматургии, публикуются сборники статей о композиторах и музыковедах. Анализируются архивные документы, письма и материалы, связанные с первыми постановками русских опер в Китае, что открывает неизведанные ранее страницы истории музыкального театра. Такой исследовательский интерес поддерживается университетами и научными институтами, финансирующими гранты и командировки в российские архивы и библиотеки. Как следствие, культурологи, искусствоведы и музыковеды из Китайской Народной Республики активно участвуют в международных конференциях, предлагая собственный взгляд на русскую оперу, рассматривая ее сквозь призму конфуцианской эстетики и культурных традиций Поднебесной. Подобные

исследования часто становятся источником новых интерпретаций, которые применяются и на практике, когда режиссеры используют полученные знания при планировании спектаклей.

Однако при всей позитивной динамике и росте числа постановок русских опер не обходится без трудностей [9]. Некоторые китайские театры отмечают, что постановка требует больших затрат на приглашение российских специалистов, вокалистов и дирижеров, а собственных кадров пока недостаточно. Зачастую есть нехватка специалистов по русской сценической речи или людей, способных свободно прочесть партитуру на уровне необходимых деталей. Кроме того, сложность музыкального языка некоторых русских опер, насыщенность хорами и оркестровыми партиями предполагают высокий профессионализм не только солистов, но и оркестра в целом. В результате подготовка может занимать больше времени, чем аналогичные проекты с более знакомым западноевропейским репертуаром. Сложность декораций и костюмов, свойственная ряду шедевров русской оперы, тоже может быть препятствием для менее обеспеченных театров. Но по мере того как Китай развивается и национальные театральные традиции крепнут, многие из этих вопросов решаются более эффективно.

Воспитание нового поколения китайских дирижеров, изучивших русскую музыку и оперный язык, становится важным фактором устойчивого развития [7]. Такие дирижеры, окончившие, например, Московскую или Санкт-Петербургскую консерватории, не только знают русский репертуар изнутри, но и могут находить общий язык с китайскими музыкантами в оркестре и за кулисами. Это облегчает процесс постановки технически сложных произведений, а также позволяет проводить более тонкую работу над интерпретацией. Вместе с тем наставничество со стороны российских дирижеров по-прежнему востребовано, поскольку глубокое понимание русской музыкальной традиции остается важным условием качественной постановки. В будущем возможно появление целого пула китайских дирижеров, которые специализируются на русской оперной музыке, представляя ее не только у себя на родине, но и за рубежом, на различных фестивалях и конкурсах. Это будет означать переход от исполнения с приглашенными специалистами к собственной полноценной школе, которая, в свою очередь, может обогатить и даже вдохновить российский оперный мир.

Современные театральные критики также отмечают, что китайские постановщики стремятся развивать новые художественные средства при работе с русской оперой [10]. Если раньше преобладало стремление полностью скопировать советские или российские версии, то сейчас режиссеры используют визуальные приёмы, вдохновленные традиционным китайским искусством, символикой, каллиграфией. Некоторые спектакли сопровождаются демонстрацией на заднике сцен китайской природы, живописи и архетипических изображений, которые вступают в диалог с русской музыкой, создавая необычное, но гармоничное пространство. При этом важно, чтобы подобные нововведения не искажали суть драматургии, не расходились с каноническим образом русских опер. Несомненно, вкусы китайской публики, выросшей на собственных театральных традициях, могут отличаться от западноевропейского зрителя, и именно тут лежит поле для дальнейших экспериментов. Многие режиссеры утверждают, что такой синтез добавляет русским операм дополнительный слой глубины, погружая их в символический контекст, близкий китайской аудитории. Впрочем, некоторые критики полагают, что слишком радикальное вмешательство может разрушить оригинальную стилистику произведения.

На стыке традиции и новаторства рождаются спектакли, которые становятся значимым явлением не только в Китае, но и в мире [11]. Благодаря активному взаимодействию с российскими партнерами китайские театры все чаще вывозят свои постановки на международные гастроли, где они получают высокие оценки зарубежных

критиков. Подобное часто бывает в Европе и в США, куда приглашают китайские труппы, специализирующиеся на русском репертуаре, поскольку это ценится как уникальная интерпретация. Некоторые зрители за границей рассматривают такие спектакли как “экзотические”, тем самым проявляется особый интерес к сценическим решениям и к тому, как китайская культура влияет на восприятие русской музыки. С другой стороны, это путь к укреплению общей мировой оперной сцены, где границы между “своим” и “чужим” всё более условны. При наличии достаточных средств и поддержки со стороны международных фондов подобные гастроли могут стать постоянной практикой, что принесет еще большую известность китайским постановкам русских опер и укрепит связи между культурными сообществами двух стран.

В китайском оперном пространстве существует распространенное мнение, что русская опера хорошо передает трагический пафос и сильные чувства, что резонирует с китайской трагедийностью старинных преданий [12]. Именно эти эмоциональные глубины, переплетение романтизма и реализма, находят отклик у китайских зрителей, которые ценят выраженную экспрессию и театральную выразительность. При этом новая публика часто приходит в оперный зал, уже имея какой-то опыт прослушивания западной классической музыки, поэтому интеграция русской оперы в эту звуковую палитру происходит достаточно органично. Очевидно, что китайские оперные режиссеры, сценографы и художники по костюмам активно учатся тому, как выражать внутренний мир героев русских опер, используя при этом свой образный язык. Их стремление к совершенству не остается незамеченным, ведь все больше спектаклей получают высокую оценку международных специалистов. Это движение сопровождается и повышением уровня вокального мастерства, когда исполнители работают над правильным произношением русской речи, осваивают нюансы акцентов и интонаций.

Интернет и социальные сети играют важную роль в привлечении уже гигантской китайской аудитории к русской опере [2]. Официальные аккаунты крупных театров, культурных организаций часто публикуют анонсы, фрагменты репетиций, интервью с солистами и режиссерами, тем самым формируя интерес к грядущим постановкам. Многие блогеры, любители классической музыки, выкладывают рецензии и личные впечатления, снабжая их фотографиями и короткими видеороликами. Для более глубокой вовлеченности публики проводятся интерактивные онлайн-сессии с вопросами и ответами. В итоге формируется особая фан-база, в которую входят и молодые, и люди старшего возраста, желающие поделиться своим увлечением оперой и, в частности, русскими шедеврами. Так стирается стереотип о том, что оперное искусство предназначено только для узкого круга просвещенных ценителей. Виртуальное пространство расширяет физические границы театра, делая участие в культурном процессе более доступным и демократичным.

Выводы

В перспективе дальнейшего развития многие эксперты прогнозируют еще более глубокое включение русской оперы в китайскую культурную среду [15]. Возможны новые образовательные инициативы, которые обеспечат еще более интенсивную передачу знаний и навыков от российских специалистов, а также рожденных в Китае педагогов, получивших образование в России. Открытие дополнительных кафедр при консерваториях, подготовка вокалистов с упором на русскую школу пения, создание междисциплинарных курсов по истории и теории русской музыкальной драмы могут серьезно расширить профессиональную базу. Регулярные обменные гастроли между театрами Москвы, Санкт-Петербурга и Пекина, Шанхая неизбежно обогатят репертуар обеих сторон. Очевидно, что взаимный интерес к культурным проектам этой сферы может перерасти в более

масштабный тренд международного сотрудничества, оставляя значительный след в истории оперной культуры XXI века.

В итоге можно сказать, что трансформация русской оперы на китайской сцене произошла за счет нескольких этапов, каждый из которых был сопряжен с историческими перипетиями и изменениями в культурной политике. От первых частных выступлений русских эмигрантов и музыкальных коллективов до масштабных советско-китайских проектов 1950-х годов, от периода запрета в культурную революцию до современного возрождения оперы в контексте глобализации — этот путь отмечен целым рядом фактов взаимного обогащения. Китайская публика сегодня видит в русской опере нечто родственное, находя параллели в ценности эмоционального и эстетического погружения, хотя язык и музыкальная структура всегда остаются внешне иными. Подобное сближение кажется показательным примером взаимообмена, когда две мощные театрально-музыкальные традиции создают новую художественную реальность, объединяющую творческий опыт разных эпох. Поддержка со стороны государства, бизнеса и музыкального сообщества лишь укрепляет эти тенденции и, судя по современным прогнозам, обещает дальнейший подъем интереса к русской опере в Поднебесной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй К. К вопросу о развитии русской оперы в Китае // Музыка и время. 2021. № 1. С. 32-36.
2. Цуй Ян. Ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 2-1. С. 126-131.
3. Лу Х. Об искусстве Китая и России, историография взаимного влияния // Наука и школа. 2021. № 2. С. 223-228.
4. Чэнь Ю., Папенина А.Н. Вокальная культура Китая: к вопросу траектории исторического развития // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2023. № 8-2 (83). С. 45-49.
5. Мэн Я. Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 2 (85). С. 128-134.
6. Ли Мин, Бойко А.Н. Особенности взаимной рецепции российского и китайского оперного искусства в конце XX - начале XXI в // Вопросы истории. 2020. № 12-2. С. 166-174.
7. Ли М., Бойко А.Н. Рецепции русской оперной традиции в китайское оперное искусство XX века // Вопросы истории. 2020. № 11-1. С. 170-178.
8. Беляев С.А., Беляева И.Н. Крупное событие в российско-китайских культурных отношениях: о выставке "Китай в творчестве художников русского зарубежья. Первая половина XX века" в Музее русского зарубежья (22 декабря 2022 - 13 марта 2023 г.) // Российское китаеведение. 2023. № 2 (3). С. 113-132.
9. Ли Л. Начальный этап русско-китайских культурных взаимодействий // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 480. С. 107-113.
10. Сюй Ц. Межкультурный обмен достижениями в области китайского и русского изобразительного искусства (на примере творчества Сюй Минхуа) // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2023. № 2 (66). С. 45-55.
11. Цинь Ю. К истории развития китайской национальной оркестровой музыки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 2. С. 23-30.
12. Гуревич В.А., Чжао Ж. Проблемы восприятия китайского романса русскоязычной аудиторией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3 (57). С. 74-78.

13. Сяо Х. Начальный период истории китайского трубного искусства // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 9-1. С. 399-408.
14. Инь Ж. Диалог Востока и Запада в операх современных китайско-американских композиторов на историко-мифологические сюжеты // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 2. С. 64-69.
15. Wang Sh. Geo-cultural exchange of Sino-Russian frontier on the “Belt and Road” // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. 2022. № 1 (12). С. 570-577.

REFERENCES

1. Xu K. On the Development of Russian Opera in China // Music and Time. 2021. No. 1. Pp. 32–36.
2. Cui Yang. Early Translation and Popularization of Puccini’s Operas in Chinese Literature and Art // Culture and Civilization. 2024. Vol. 14, No. 2-1. Pp. 126–131.
3. Lu X. On the Art of China and Russia: Historiography of Mutual Influence // Science and School. 2021. No. 2. Pp. 223–228.
4. Chen Yu, Papenina A.N. Vocal Culture of China: On the Trajectory of Historical Development // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2023. No. 8-2 (83). Pp. 45–49.
5. Meng Ya. The Development of Operatic Art in China: On the Influence of Regional Traditional Forms // Cultural Life of Southern Russia. 2022. No. 2 (85). Pp. 128–134.
6. Li Min, Boiko A.N. Peculiarities of Mutual Reception of Russian and Chinese Opera Art at the End of the 20th and Beginning of the 21st Century // Questions of History. 2020. No. 12-2. Pp. 166–174.
7. Li M., Boiko A.N. Receptions of the Russian Opera Tradition in Chinese Opera Art of the 20th Century // Questions of History. 2020. No. 11-1. Pp. 170–178.
8. Belyaev S.A., Belyaeva I.N. A Major Event in Russian-Chinese Cultural Relations: The Exhibition “China in the Works of Russian Émigré Artists: First Half of the 20th Century” at the Museum of the Russian Diaspora (December 22, 2022 – March 13, 2023) // Russian Sinology. 2023. No. 2 (3). Pp. 113–132.
9. Li L. The Initial Stage of Russian-Chinese Cultural Interactions // Bulletin of Tomsk State University. 2022. No. 480. Pp. 107–113.
10. Xu C. Intercultural Exchange of Achievements in Chinese and Russian Fine Arts (On the Example of Xu Minghua’s Work) // Scientific Notes of Komsomolsk-on-Amur State Technical University. 2023. No. 2 (66). Pp. 45–55.
11. Qin Yu. On the History of the Development of Chinese National Orchestral Music // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. No. 2. Pp. 23–30.
12. Gurevich V.A., Zhao Zh. Problems of Perceiving Chinese Romances by a Russian-Speaking Audience // Current Issues of Higher Musical Education. 2020. No. 3 (57). Pp. 74–78.
13. Xiao H. The Early Period of the History of Chinese Wind-Instrument Art // Culture and Civilization. 2023. Vol. 13, No. 9-1. Pp. 399–408.
14. Yin Z. Dialogue between East and West in the Operas of Contemporary Chinese-American Composers on Historical and Mythological Subjects // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. No. 2. Pp. 64–69.
15. Wang Sh. Geo-Cultural Exchange of the Sino-Russian Frontier under the “Belt and Road” // Russia and China: History and Prospects of Cooperation. 2022. No. 1 (12). Pp. 570–577.

Попов Степан Александрович
дизайнер, доцент проектной лаборатории графического дизайна
Высшей школы дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет туризма и сервиса»
e-mail: 4708528@mail.ru

Popov Stepan A.
designer, associate professor of the graphic design project laboratory
Higher School of Design
Russian State University of Tourism and Service

ДИЗАЙН СРЕДЫ: КАК ИИ СОЗДАЁТ ИНТЕРЬЕРЫ БУДУЩЕГО И МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ ДИЗАЙНЕРА

Аннотация. Статья посвящена исследованию влияния искусственного интеллекта на современный дизайн среды, включая архитектуру и интерьерное проектирование. Рассматриваются ключевые аспекты внедрения ИИ-технологий в образовательный процесс и профессиональную практику, анализируются кейсы ведущих университетов и архитектурных бюро.

Ключевые слова: искусственный интеллект (ИИ), дизайн среды, генеративный дизайн, образование, нейросети, авторское право, цифровая трансформация.

ENVIRONMENTAL DESIGN: HOW AI CREATS INTERIORS OF THE FUTURE AND CHANGES THE DESIGNER PROFESSION

Abstract. The article is devoted to the study of the influence of artificial intelligence on modern environmental design, including architecture and interior design. The key aspects of the introduction of AI technologies into the educational process and professional practice are considered, and cases of leading universities and architectural bureaus are analyzed.

Keywords: artificial intelligence (AI), environmental design, generative design, education, neural networks, copyright, digital transformation.

Введение

Современная среда обитания становится всё сложнее и технологичнее. Городские пространства, офисы, жилые интерьеры — всё это требует не только эстетической выразительности, но и функциональной продуманности, адаптивности и устойчивости. В этих условиях искусственный интеллект перестаёт быть просто инструментом визуализации — он превращается в полноценного соавтора, способного предлагать неожиданные планировочные решения, оптимизировать пространство под конкретные задачи и даже предугадывать потребности будущих пользователей.

Однако стремительное внедрение ИИ в дизайн среды ставит перед образовательными учреждениями сложные вопросы. Как научить студентов не просто пользоваться нейросетевыми сервисами, но и сохранять критическое мышление? Какие навыки останутся актуальными в профессии? И где та грань, за которой генеративный дизайн перестаёт быть помощником?

Эта статья — попытка найти баланс между инновациями и традиционными ценностями проектирования. Мы рассмотрим, как ведущие архитектурные школы адаптируют свои программы под вызовы цифровой эпохи, какие инструменты уже сегодня меняют индустрию и какие этические дилеммы приходится решать современным дизайнерам.

Технологии генеративного дизайна

Нейросети типа Midjourney или Stable Diffusion научились за считанные минуты визуализировать интерьеры в любом стиле — от исторической реконструкции до футуристических биоморфных пространств. Более специализированные инструменты вроде Autodesk Forma позволяют оптимизировать здания по параметрам освещённости, энергоэффективности или даже социального взаимодействия.

Преподаватели ведущих архитектурных школ отмечают парадокс: современные студенты одновременно и выигрывают, и проигрывают от распространения ИИ-инструментов. С одной стороны, нейросети позволяют даже начинающим дизайнерам создавать впечатляющие визуализации, которые раньше требовали многолетнего опыта. С другой — возникает риск «поверхностного» проектирования, когда красивая картинка не подкреплена ни функциональным анализом, ни конструктивной логикой.

В ответ на эти вызовы университеты разрабатывают новые методики, где студентов учат не только генерировать варианты, но и анализировать их слабые места. Дизайнеры совместно с программистами должны обучать собственные нейросетевые модели на основе локальных архитектурных традиций.

Особый интерес представляет опыт европейских школ. В ETH Zürich (с нем. Швейцарская высшая техническая школа Цюриха), студенты используют генеративный дизайн для создания адаптивных пространств — например, интерьеров, которые могут трансформироваться в зависимости от времени суток или количества людей. При этом акцент делается не на технологиях самих по себе, а на их гармоничной интеграции в человеко-ориентированную среду.

Современные инструменты генеративного дизайна переосмысливают сам процесс создания пространств, предлагая дизайнерам принципиально иной подход к формообразованию. В отличие от традиционных методов, где каждое решение требует последовательного ручного труда [1], искусственный интеллект действует как интеллектуальный партнер, способный мгновенно преобразовывать абстрактные идеи в визуальные концепции.

На первом этапе проектирования особенно востребованы системы визуализации на основе диффузионных моделей — такие как Midjourney или Stable Diffusion. Эти инструменты научились не просто воспроизводить заданные стили, но и предлагать неожиданные интерпретации дизайнерских брифов. Например, запрос *"коворкинг в стиле московского конструктивизма с элементами биофильного дизайна"* может породить десятки вариаций, каждая из которых будет содержать узнаваемые черты эпохи 1920-х, органично соединенные с современными требованиями к экологичности пространства.

Однако настоящий прорыв кроется в специализированных архитектурных ИИ — платформах вроде Hypar или Maket. Эти системы выходят за рамки простой визуализации, предлагая комплексные решения для пространственного планирования. Загрузив параметры участка и техническое задание, дизайнер получает не просто картинку, а продуманную схему зонирования с расчетом оптимальных путей перемещения, освещенности и даже примерной сметой. В учебных проектах это позволяет студентам за одну неделю прорабатывать столько вариантов, сколько раньше требовало целого семестра. [2]

Особую ценность представляет интеграция ИИ с BIM-системами. Современные плагины для Revit или Archicad (например, Ark-Design или TestFit) научились анализировать не только геометрию, но и физические свойства материалов. Студенты Высшей школы урбанистики описывают, как нейросети помогают находить неочевидные конструктивные решения — например, предлагают использовать определенный тип бетона

в северной части здания для аккумуляции тепла, или советуют расположение окон, минимизирующее теплопотери зимой без ущерба для инсоляции.

При этом ключевым навыком становится не работа с конкретной программой, а умение формулировать задачи для ИИ.

Внедрение генеративного дизайна в образовательный процесс

Проникновение ИИ-инструментов в учебные программы дизайна среды — это не просто добавление новых дисциплин, а трансформация всей педагогической парадигмы. Ведущие архитектурные школы мира пересматривают свои подходы, стремясь найти баланс между освоением цифровых технологий и сохранением фундаментальных принципов профессии.

Современные образовательные программы постепенно отходят от формата «одноразовых» мастер-классов по работе с нейросетями, предлагая вместо этого комплексную систему интеграции ИИ в учебный процесс.

На начальном этапе обучения акцент делается на развитии критического восприятия ИИ-результатов. Студенты получают задание: сравнить несколько вариантов интерьеров, сгенерированных по одинаковому промту, и выявить их скрытые недостатки — нефункциональную планировку, противоречия в стилистике или нарушения эргономических норм. Такой подход формирует важнейший навык — способность видеть за эффектной визуализацией её практическую ценность.

На старших курсах работа становится более специализированной. Студенты должны учиться комбинировать различные ИИ-инструменты: например, использовать Midjourney для первоначальной концепции, затем переводить её в 3D, через Stable Diffusion и дорабатывать в Rhino с плагинами для параметрического моделирования. При этом особое внимание необходимо уделять документированию каждого этапа — от исходных промтов до финальных корректировок.

Интересный практический опыт, когда студенты работают с реальными заказчиками — местными кафе, библиотеками или общественными центрами, — но используют ИИ на всех этапах:

1. Анализ — нейросети помогают обрабатывать данные о посетителях и их поведении;
2. Концепция — генерация десятков вариантов планировок под конкретные требования;
3. Презентация — создание интерактивных визуализаций для клиентов.

Такой подход убивает сразу двух зайцев: будущие дизайнеры осваивают технологии в реальном контексте, а заказчики получают более вариативные и продуманные предложения.

Особую роль в современном образовании играют дискуссионные форматы. Необходимо проводить «этические воркшопы», где студенты разбирают спорные кейсы:

- Можно ли выставлять ИИ-генерацию как авторскую работу?
- Как учитывать вклад алгоритмов в портфолио?
- Где грань между вдохновением и плагиатом при обучении нейросетей?

Эти обсуждения часто приводят к неожиданным выводам.

Несмотря на очевидные успехи, процесс интеграции ИИ в образование сталкивается с сопротивлением. Часть преподавателей опасаются, что технологии подорвут базовые навыки — от ручного рисунка до макетирования. Действительно, есть случаи, когда студенты, увлекшись генеративным дизайном, начинают пренебрегать классическими методами.

Кейсы из индустрии. Как профессионалы переосмысливают дизайн среды с помощью ИИ

Профессиональные студии и архитектурные бюро уже сегодня демонстрируют, как генеративный дизайн меняет не только процесс создания пространств, но и сам подход к проектированию. Эти примеры становятся бесценным материалом для образовательных программ, показывая студентам реальные перспективы и ограничения технологий.

В Zaha Hadid Architects нейросети давно перестали быть просто инструментом визуализации — они участвуют в формообразовании. Проект Morpheus Hotel в Макао — наглядный пример: его экстерьер с сложной сетчатой структурой был разработан с помощью алгоритмов генеративного дизайна. Система анализировала солнечную инсоляцию, ветровые нагрузки и даже визуальные коридоры, предлагая оптимальную геометрию фасада. При этом, как подчёркивает Патрик Шумахер (руководитель бюро), ключевые эстетические решения всё равно принимали люди — ИИ лишь предоставлял варианты.

Ещё один интересный опыт UNStudio с их проектом Echo — архитектурной мастерской в кампусе Технического университета Делфта (TU Delft). Здесь искусственный интеллект оптимизировал не только конструкцию, но и навигацию внутри здания. Алгоритм, обученный на данных о перемещении людей в аналогичных университетских корпусах, предложил неочевидное расположение лестниц и переходов, сократив среднее время передвижения между аудиториями на 17%. Этот кейс особенно важен для образования — он показывает, как ИИ может работать с «невидимыми» аспектами дизайна.

В студиях, специализирующихся на коммерческих проектах, ИИ радикально изменил процесс взаимодействия с заказчиком. Крупные агентства вроде Rockwell Automation или YODEZEEN теперь используют генеративные инструменты для:

- **Мгновенных альтернатив.** Если клиент просит «что-то более тёплое» или «более современное», дизайнер не тратит дни на переработку — нейросеть за 20 минут генерирует 5-7 вариантов на базе исходного проекта.
- **Персонализации.** В проекте московского коворкинга «Зона действия» ИИ анализировал данные из соцсетей целевой аудитории, предлагая цветовые схемы и планировки, подсознательно привлекательные для будущих пользователей.
- **Адаптации.** Например, когда в ходе ремонта ресторана неожиданно изменились габариты помещения, алгоритмы за ночь пересчитали всю мебель и коммуникации, сохранив концепцию.

Проблемы и решения

Внедрение ИИ в дизайн среды. Как и любая революция, сопровождается не только возможностями, но и тревогами, требующими вдумчивого анализа.

Одна из главных опасностей, на которую указывают преподаватели ведущих архитектурных школ — **потеря базовых компетенций**. Когда студенты начинают полагаться исключительно на генеративный дизайн, страдают фундаментальные навыки:

- **Ручная графика**, которая развивает понимание пропорций и масштаба;
- **Физическое макетирование**, позволяющее почувствовать материал и пространство;
- **Конструктивное мышление**, формируемое через классические методы проектирования. [3]

В одной из высших школ провели эксперимент: попросили студентов разработать один и тот же проект — сначала традиционными методами, затем с помощью ИИ. Оказалось, что «аналоговые» работы демонстрировали более глубокое понимание эргономики и конструктивных решений, тогда как ИИ-версии часто грешили формализмом и шаблонностью.

Не менее сложны **этические дилеммы**. Кто является автором проекта, созданного нейросетью по промту дизайнера? Как оценивать вклад алгоритмов в учебных работах?

Эти вопросы выходят за рамки академических дискуссий. Ответом на эти вызовы становится не отказ от технологий, а их осознанная интеграция в образовательный процесс:

1. **Синтетические методики преподавания**. Система «двойного проектирования», каждый объект студенты разрабатывают параллельно в двух версиях — ручной и цифровой, а затем сравнивают результаты. Такой подход сохраняет базовые навыки, но показывает преимущества каждого метода.
2. **Авторский контроль как дисциплина**. Любой ИИ-эскиз должен сопровождаться «паспортом», где указаны:
    - Исходные промты;
    - Процент ручной доработки;
    - Список принятых дизайнерских решений.
3. **Философия «критического соавторства»**. Как показывает практика бюро **Snøhetta («Снёхетта» норвежское архитектурное бюро. Основано в 1989 г. в Осло архитекторами Х. Т. Торсеном и К. Дайкерсом.)**, наиболее успешные проекты возникают не тогда, когда ИИ заменяет человека, а когда становится «оппонентом» — предлагает неожиданные варианты, которые дизайнер осмысляет и развивает. Этому же принципу учат в ETH Zürich (с нем. Швейцарская высшая техническая школа Цюриха), где студенты защищают не только финальные проекты, но и процесс работы с алгоритмами.

Профессия дизайнера среды стремительно меняется, и образовательные программы должны прогнозировать эти изменения:

- **Курсы по «нейро-этике»** — как корректно использовать ИИ в коммерческих проектах;
- **Лаборатории гибридного творчества** — где тестируются новые форматы коллаборации человека и ИИ;
- **Углублённое материаловедение** — чтобы даже при работе с цифровыми инструментами сохранялось понимание физических свойств среды.

Заключение

Генеративный дизайн — это принципиально новый подход к созданию пространств. В отличие от традиционных методов, где дизайнер последовательно прорабатывает каждое решение, здесь алгоритмы на основе заданных параметров предлагают сотни вариантов планировок, фасадов или интерьерных концепций.

Но главное изменение касается самого процесса проектирования. ИИ не просто ускоряет рутинные операции — он меняет логику принятия решений. Дизайнер теперь работает скорее, как куратор: формулирует задачу, выбирает наиболее перспективные варианты из сгенерированных алгоритмом и доводит их до уровня детализированного проекта.

Мы готовим не пользователей программ, а дизайнеров, которые будут определять, как эти программы должны развиваться. Именно в этом — ключ к гармоничному внедрению ИИ в профессию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Г. Дизайн-проектирование. — М.: Юрайт, 2022. — 91 с.
2. Жердев Е. В. Архитектурно-дизайнерское проектирование: метафора в дизайне. — М.: Юрайт, 2023. — 574 с.
3. Струмпэ А. Ю. Дизайн-проектирование. — М.: Феникс, 2022. — 239 с.

REFERENCES

1. Alekseyev A. G. Dizayn-proyektirovaniye. — M.: Yurayt. 2022. — 91 p.
2. Zherdev E. V. Arkhitekturno-dizaynerskoye proyektirovaniye: metafora v dizayne. — M.: Yurayt. 2023. — 574 p.
3. Strumpe A. Yu. Dizayn-proyektirovaniye. — M.: Feniks. 2022. — 239 p.

Цуй Минь
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

Cui Min
Postgraduate student,
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

Аннотация. В настоящей статье, с учетом анализа историко-культурных детерминант выявляются ключевые направления современного китайского фортепианного искусства. Автор фокусирует свое внимание на значимом для китайской музыкальной культуры историческом этапе, ограниченном рубежом XX-XXI веков. На примере произведений выдающихся композиторов, автор аргументированно доказывает самостоятельность и уникальную самобытность сформировавшейся китайской композиторской школы во всем разнообразии ее направлений.

Ключевые слова: фортепианное искусство, творчество, интеграция, культура, трансформация, исполнительство, композитор, интонации, полифония, композиционные техники, репертуар, импрессионизм, авангард, национальные традиции.

MAIN DIRECTIONS OF CONTEMPORARY CHINESE PIANO ART AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Abstract. In this article, through an analysis of historical and cultural determinants, the key directions of contemporary Chinese piano art are identified. The author focuses on a significant historical period for Chinese musical culture, spanning the late 20th to early 21st centuries. By examining works by outstanding composers, the author persuasively argues for the independence and unique identity of the established Chinese compositional school in all its diverse directions.

Keywords: piano Art, creative work, integration, culture, transformation, piano performance, composer, intonations, polyphony, compositional techniques, repertoire, impressionism, avant-garde music, national traditions.

Фортепиано – важнейший из классических музыкальных инструментов. Для современной мировой музыкальной культуры, особенно в ее высоком академическом воплощении, фортепианное искусство до сих пор остается наиболее значимым и ценным видом творчества, способствующим как сохранению традиций, так и налаживанию коммуникаций в межкультурном пространстве этого до предела глобализованного мира. Кроме того, фортепианное искусство, это в некотором роде, мерило развитости национальной культуры, форма кристаллизации ее лучших образцов.

В каждой отдельно взятой стране фортепиано проходило свой индивидуальный путь развития и интеграции в культуру. Все эти траектории достаточно хорошо изучены в рамках музыковедческих и историко-культурологических исследований. Это не удивительно, ведь самому инструменту чуть более трехсот лет, – молоточковый механизм, как известно, был изобретен только в начале XVIII столетия, а механизм двойных репетиций только в 30-е годы XIX в. [9]. С этого момента, быстро завоевав подавляющее большинство европейских

стран, инструмент начал свое стремительное движение на Восток – в Россию и Восточную Азию. Однако легким этот процесс можно было назвать далеко не всегда.

Если в российскую культуру, по целому ряду объективных причин, фортепиано интегрировалось достаточно легко, то для стран Восточной Азии, этот чуждый инструмент довольно долго оставался непонятым и невостребованным. Однако за последние 100 лет ситуация кардинальным образом изменилась. И здесь, наиболее интересным, на наш взгляд, является пример Китая, не только принявшего фортепиано, но сумевшего перевернуть представления о пианизме и возможностях самого инструмента, сделав искусство игры на фортепиано одной из визитных карточек государства, орудием «мягкой силы», о которой сегодня так часто рассуждают политологи и социологи.

На рубеже XX-XXI веков фортепианное искусство Китая переживало череду стремительных трансформаций, характеризующихся высокой динамикой и значимыми прорывами. Результаты этих процессов не заметить сложно. Сегодня имена выдающихся китайских пианистов-виртуозов известны каждому образованному слушателю и музыканту на планете. Наиболее узнаваемыми среди них являются *Yuja Wang* (Ван Юйцзя), *Lang Lang* (Лан Лан), *Yundi Li* (Ли Юньди) и *Zhang Haochen* (Чжан Хаочэнь). Высокая оценка таланта и заслуг этих артистов подтверждается целым рядом достижений: лауреатства в авторитетных конкурсах, сотрудничество с великими дирижерами и знаменитыми оркестрами, контракты с крупнейшими звукозаписывающими лейблами (*Deutsche Grammophone, EMI Classics, Sony Classical*), выступления на всемирно известных площадках уровня *Verbier Festival* и Карнеги-холл, наличие высокого звания «*Stainway artist»* и многое другое.

Что кроме вышесказанного мы знаем о китайском фортепианном искусстве? К сожалению, не так много. Более того, до недавнего времени в музыкальной среде и особенно в ее педагогической отрасли, было принято говорить о некой механистичности и даже «бездушности» китайской исполнительской школы, стереотипически ассоциировавшейся только с натаскиванием обучающихся на эффектную игру в предельно быстрых темпах, исключающих перспективу сколько-нибудь художественного прочтения и восприятия музыкальных произведений мировой классики. Однако сегодня ситуация несколько изменилась. Ежегодно тысячи талантливых студентов приезжает из Китая в Россию и многие из них демонстрируют совершенно иной уровень подготовки и отношения к музыкальной ткани, отличный от вышеописанных стереотипов.

Если с исполнительским и педагогическим сегментами китайского фортепианного искусства всё более-менее ясно, – сегодня только в российском музыковедении мы насчитываем десятки диссертационных исследований, посвященных данной проблематике, – то о вкладе китайских композиторов в фонд мировой фортепианной литературы и основных направлениях фортепианного творчества, формировавшегося в этом государстве в период его культурного расцвета на рубеже XX-XXI веков, нам известно гораздо меньше. Для современного искусствоведения данная проблема кажется сегодня особенно актуальной. Ведь, работ, системно рассматривающих не только китайское, но и мировое фортепианное искусство, во всей полноте его бытования (композиторство, исполнительское искусство и педагогика), сегодня не так много и большинство из них относятся, в основном, к периоду XVIII-XX веков [1].

В свете сказанного, перед нами возникает необходимость выявления основных направлений композиторского творчества китайских авторов, писавших для фортепиано на рубеже XX-XXI веков. На наш взгляд, данное намерение будет способствовать расширению границ представлений о современной фортепианной литературе не только Китая, но и мира, потому как музыка, это, прежде всего, язык человеческого чувства и только потом культуры.

Переходя к основной части настоящего исследования, нам следует вспомнить и о исторических предпосылках, определивших временные рамки и сценарий развития рассматриваемого явления. Условная закрытость Китая и принципиально иной синтаксис его богатейшей культуры не способствовали популяризации китайского музыкального искусства в мире. До конца XX века оно оставалось экзотикой, чуждой европейскому мышлению, с его многовековой историей создания сложной полифонизированной инструментальной и симфонической музыки во множестве жанров, стилей и направлений. Сам же Китай, на протяжении всего XX века активно впитывал достижения европейской культуры, трансформировал их, формируя собственный почерк и стиль.

Единого мнения о том, что считать точкой отсчета для зарождающегося китайского фортепианного искусства, на сегодняшний день не существует. Для одних исследователей это конец династии Цин, для других – Вторая Опиумная война, для третьих – Культурная революция 70-х [5]. На наш взгляд, правы все, ведь каждое из этих трагических событий, в определенной мере, способствовало накоплению мощнейшей творческой энергии нации, воплотившейся в новой форме через синтез китайской и европейской музыкальной традиции в совершенно новом и самобытном китайском фортепианном искусстве. Рассмотрим более подробно, заявленный нами исторический период развития китайского фортепианного искусства (рубеж XX-XXI веков).

Конец XX века для Китая – это время переосмысления себя как государства, время утверждения себя как полноправного члена мирового сообщества, время провозглашения политики открытости и диалога. К 80-м годам китайское фортепианное искусство уже впитало в себя основные достижения западноевропейской и русской школы, постепенно снижается идеологическое давление, активно осуществляются программы культурно-образовательного обмена с различными государствами, – одним из самых плодотворных становится русско-китайское сотрудничество [4]. В этот период формируется внушительный фонд фортепианной литературы, в основе которой лежат народные мотивы и мелодии. Китайская народная музыка умело адаптируется композиторами через транскрипции и переложения разной степени сложности. Так, например, композитором, музыковедом и педагогом Ли Инхаем было создано около ста подобных произведений. Им же создан «Сборник упражнений для фортепиано на основе пентатоники» и многое другое.

В китайском фортепианном искусстве конца XX века утверждается авторитет поистине больших композиторов, сочетающих в своем творчестве владение классическими европейскими техниками и знание музыки своей культуры. Одним из таких композиторов является Хуан Анлун. Транскрипции и эффектные концертные пьесы, миниатюры и рапсодии, фантазии и сонаты, фортепианные трио и концерты для фортепиано с оркестром, полифонические циклы, – все лучшие образцы музыкальных форм европейского романтизма были реализованы Хуан Анлуном в его собственном творчестве с характерной эстетикой интерпретации традиционных образов и интонаций. Сегодня многие произведения композитора входят в обязательные репертуарные списки студентов консерваторий и концертирующих пианистов. Этот репертуар является неотъемлемой частью учебного процесса в китайской системе образования. Он направлен не только на формирование исполнительских навыков будущих пианистов, но и на укрепление связи с собственной культурой.

Одновременно с «околоромантиками», приверженцами классических европейских стилей и форм, в китайском фортепианном искусстве конца XX века развивается ментально близкий китайской культуре импрессионизм. Это музыкальное направление, выросшее и плотно связанное с живописью принято связывать с именами трех великих французских композиторов: К. Дебюсси, М. Равель и Э. Сати. Удивительно, что очарование импрессионизмом в самой Европе закончилось уже к 40-м годам прошлого столетия.

Возможно, главная причина этого явления кроется в том, что спокойное и продолжительное созерцание, в целом, чуждо европейскому сознанию и всей западной культуре. Это сознание как будто существует полноценно только на грани. Оно вечно стремится к пределам, – туда, где бури эмоций принимают крайние формы, захватывающие дух, заставляющие испытывать сложные чувства, далекие от перспективы и возможности спокойного созерцания жизни. Китайская же культура и сформированное в нем сознание и мироощущение не утрачивают способности к созерцанию, – эта опция, как бы вшита в них благодаря наследию буддизма, даосизма и конфуцианства. Звук в китайской традиционной музыке самоценен. Его созерцание требует безэмоционального восприятия, понимания природы вещей, умения увидеть совершенство мира в единичном проявлении. Здесь нет необходимости в создании сложных конфликтов и противопоставлений, грузных аккордовых последовательностей в сверхбыстрых темпах и изощренных гармоний. Прозрачная фактура и артикуляция, тембровое богатство, игры с динамикой и педализацией – основные средства достижения живописной изобразительности и «акварельности» музыкальных полотен китайских композиторов импрессионистов.

Одним из главных представителей данного направления является Ван Лисан. Им создано огромное количество произведений в духе импрессионизма и символизма [6]. Так, например, вдохновленный полотнами Х. Кайи, композитор создает меланхоличную сюиту «Живопись Хигасиямы Кайи» (представлена широкой публике в 1985 году). В ней живо читаются все настроения первоисточника, описывающего контрастные лики природы и ее стихий. Здесь конфуцианская строгость и благородство сочетаются с японской эстетикой искусства созерцания. Важно отметить, что в данной сюите Ван Лисан не стремится к прямому цитированию транспонированных на язык музыки образов, – он формирует собственный целостный образ-впечатление. Понимание масштаба и сложности замысла в данном случае требует от исполнителя и слушателя эстетической и интеллектуальной подготовленности. Здесь композитор, будто следуя хрестоматийным традициям «гохуа», почти всегда оставляет исполнителю поэтические подсказки-предисловия, не требуя, впрочем, слепого подчинения заданным ориентирам автора. Допустимая импровизационность определяет перспективу индивидуального раскрытия замысла каждым исполнителем.

Параллельно с импрессионизмом в китайском фортепианном искусстве утверждается авангард. На рубеже XX-XXI веков это направление крайне созвучно настроениям молодого государства, стремящегося ко всему новому и прогрессивному. Китайские композиторы, во многом благодаря обучению за границей, быстро осваивают все нетрадиционные техники, включая додекафонию, сериализм и пуантилизм. Вполне закономерно, что первые произведения пишутся в подражание стилю П. Хиндемита и О. Мессиана, однако позже ими создается собственный, принципиально новый язык, основанный на преодолении законов, утвержденных западными теоретиками. Так, Лю Дуньнань, руша правила додекафонной техники, создает свою уникальную серию с комплексом пентатонического звукоряда, где оставшиеся семь звуков играют лишь второстепенную роль. Наиболее ярко данное решение проявилось в сюите для фортепиано «Детские рифмы для пианистов XXI века».

Подобную смелость экспериментатора и подлинного новатора, демонстрирует не только Лю Дуньнань, но и целый ряд выдающихся китайских композиторов-авангардистов. Наиболее известными среди них являются: Яо Хэнлу, Чжао Сяошэн, Лян Лэй, Чэнь Минчжи. Здесь важно подчеркнуть, что ни одного из этих композиторов нельзя назвать слепым подражателем, стремящимся соответствовать «старшим» европейским братьям по цеху в попытках создания сверхнового и радикального, потому как, с одной стороны, каждый из них, действительно, изобретал нечто новое, формируя национальное авангардное

направления в музыке, с другой – в каждом произведении указанных авторов наличествует национальный код и узнаваемые интонации своей культуры, воплощающиеся посредством собственных новаций.

В качестве следующего направления в современном китайском фортепианном искусстве следует отметить композиторов, стремившихся преодолеть звуковые ограничения фортепиано посредством алеаторики, обертонального пианизма [8], сонорики, внемузыкальных звуков и нетрадиционных способов звукоизвлечения (прижимание струн, удары пластиковыми палочками, удары кулаками и т.д.). Это, прежде всего, Цао Гуанпин (сочинение для фортепиано и гонгов «Нюйва»), Тан Дун (сочинение «*CAGE*»), Лян Лэй («Воспоминания о Сяосяне» и «Мои окна»), Чэнь Сяоюн (циклы «Дневники» для фортепиано соло) и Гао Пин («Ночная аллея»). Здесь, возвращаясь к тезису о подражательстве, мы могли бы вспомнить о экспериментах Джона Кейджа, но это не вполне правомерно, так как с одной стороны Кейдж, наравне с П. Булезом и К. Штокхаузеном, действительно, открыл миру алеаторику и радикальные способы взаимодействия с фортепиано, с другой – он лишь обозначил вектор, с учетом которого его последователи выстраивали собственные, гораздо более сложные в техническом и содержательном отношении конструкции.

Последним витком развития композиторского творчества в китайском фортепианном искусстве является отдельная, но спорная, с позиций принадлежности, фигура яркого поставангардиста Чэнь Цигана. Это один из последних учеников О. Мессиана, реализовавшийся во Франции и живущий там с 33 лет. Он, тем не менее, является китайским композитором не только по происхождению, но и по духу, тяготеющему к традиционному китайскому искусству, преломляющемуся в его обширном творческом наследии. Свидетельством этого является неоромантический концерт для фортепиано с оркестром «Эр Хуан» и написанные в шонбергском стиле вариации «Мгновения Пекинской оперы».

Отдельно стоит упомянуть и о джазе, в котором фортепиано является не менее значимым инструментом, чем в академической музыке. В настоящее время в Китае существует множество больших музыкантов и композиторов-пианистов джазового направления. Это, прежде всего Кун Хунвэй, Ся Цзя и А Бу [7]. Анализ их творчества, как и во всех приведенных выше направлениях, демонстрирует, с одной стороны, доскональное знание джазового языка и истории джаза, без которых джаз как явление немыслим [2, 3], с другой – преданность национальной музыке. И касается это не только интерпретаций и стилизаций, но и собственных произведений, активно исполняемых ими по всему миру.

Подводя итоги нашего анализа, резюмируем следующее. На рубеже XX–XXI веков китайское фортепианное искусство пережило стремительную трансформацию, став одним из наиболее динамичных явлений в мировой музыкальной культуре. Этот период ознаменовался не только беспрецедентным расцветом исполнительского мастерства, но и глубоким синтезом многовековых китайских традиций с западными музыкальными канонами. Как показано выше, у данного явления есть рациональные исторические предпосылки. Это, прежде всего, открытость Китая глобальным влияниям, реформы в образовательной системе и интенсифицировавшийся международный культурный обмен. Именно благодаря этим факторам была создана благодатная почва для формирования уникального художественного ландшафта, в котором переплелись новаторство и наследие.

Современные китайские композиторы и пианисты, опираясь на академическую школу, активно экспериментируют с традиционными мелодиями, народными ритмами и философскими концепциями, трансформируя их в универсальный музыкальный язык. Они демонстрируют не только техническое совершенство, но и способность переосмысливать собственную культурную идентичность. Таким образом, рубеж XX–XXI веков для

китайского фортепианного искусства стал символом культурного ренессанса, в котором многовековые традиции Востока гармонично сплелись с западной академической школой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства, Ч. 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
2. Гемаддиев Д. И. Предпосылки возникновения стилевой вокальной техники как феномена виртуозности в современном вокале // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – Москва: МГИК, 2020. – № 17. – С. 258-266.
3. Гемаддиев, Д. И. Сущность и структура понятия "стилевая вокальная техника" / Д. И. Гемаддиев // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – Москва: МГИК, 2019. – № 16. – С. 242-249.
4. Пэй Ян. Музыка современных китайских композиторов в формировании национальной фортепианной школы: репертуар, исполнительство, образование: дис. … канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2024. – 213 с.
5. Фэн И. Трансформация традиционной Китайской музыки под влиянием западной в эпоху династии Цин // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – Белгород: БГНИУ, 2024. – Т. 10, № 1. – С. 131-138.
6. Цзэн, Сяоань. Исследование стилей китайской фортепианной музыки– Пекин: Коммерческая пресса, 2010. – 221 с.
7. Чжао Ифэй. Становление и развитие джазового искусства в Китае: дис. … канд. иск. – Нижний Новгород, 2022. – 183 с.
8. Чинаев В. П. «Открытое» сочинение и исполнитель: пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность: сборник статей. – М.: Музыка, 1991. – С. 213-239.
9. Dolge A. Pianos and their makers. A comprehensive history of the development of the piano from monochord to the concert grand player piano. – California: Covina publishing company, 1911. – 542 c.

REFERENCES

1. Alekseev, A. D. Istoria fortepiannogo iskusstva. Ch. 3. Moscow: Muzyka, 1982. 286 p.
2. Gemaddiev, D. I. Predposylki vozniknoveniya stilevoi vokal'noi tekhniki kak fenomena virtioznosti v sovremennom vokale // Mezhkul'turnoe vzaimodeistvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve, no. 17. Moscow: MGIK, 2020. Pp. 258-266.
3. Gemaddiev, D. I. Sushchnost' i struktura poniatiia "stilevaia vokal'naia tekhnika" // Mezhkul'turnoe vzaimodeistvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve, no. 16, 2019. Pp. 242-249.
4. Pei, Yang. Muzyka sovremennykh kitaiskikh kompozitorov v formirovanii natsional'noi fortepiannoi shkoly: repertuar, ispolnitel'stvo, obrazovanie. PhD diss., Rostov-on-Don, 2024. 213 p.
5. Feng, Yi. Transformatsiia traditsionnoi Kitaiskoi muzyki pod vliianiem zapadnoi v epokhu dinastii Tsin // Nauchnyi rezul'tat. Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniia, vol. 10, no. 1, 2024. Pp. 131-138.
6. Zeng, Xiaoan. Zhongguo gangqin yinyue fengge yanjiu. Beijing: Shangwu yinshuguan, 2010. 221 p.
7. Zhao, Yifei. Stanovlenie i razvitie dzhazovogo iskusstva v Kitae [Formation and development of jazz art in China]. PhD diss., Nizhnii Novgorod, 2022. 183 p.

8. Chinaeva, V. P. "Otkrytoe" sochinenie i ispolnitel': puti osmysleniia i zvukovogo voploshcheniia aleatornykh kompozitsii. In Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. Istoriia i sovremennost': sbornik statei. Moscow: Muzyka, 1991. P. 213-239.
9. Dolge, Alfred. Pianos and their makers. A comprehensive history of the development of the piano from monochord to the concert grand player piano. Covina, California: Covina Publishing Company, 1911. 542 p.

Цао Лишуай
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: cls309@126.com

Cao Lishuai
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

О РОЛИ КОМПОЗИТОРОВ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В СТАНОВЛЕНИИ ДУХОВОЙ МУЗЫКИ В СССР

Аннотация. В советское время духовые оркестры исполняли значительную роль в концертно-повседневной практике. Регулярно на открытых площадках и в филармонических залах выступали коллективы военных частей и образцовые оркестры. Большую популярность получили композиторы и дирижеры: Василий Агапкин, Иван Петров, Сергей Чернецкий. Качественному улучшению звучания способствовало профессиональное обучение инструменталистов и дирижеров в стенах Московской консерватории. В данной работе представлен краткий обзор произведений для духового оркестра композиторов, которые занимались военно-капельмейстерским делом в Московской консерватории в середине XX века. Появление учебников об оркестровке для духовых составов и оригинальных сочинений в крупных жанрах, таких как симфония, концерт, сюита, способствовали популяризации музыки для медных и подъему исполнительства на уровень симфонического.

Ключевые слова: духовой оркестр, военная музыка, И. Петров, М. Готлиб.

ON THE ROLE OF COMPOSERS OF THE MOSCOW CONSERVATORY IN THE FORMATION OF WIND MUSIC IN THE USSR

Annotation. In the Soviet Union, brass bands played a significant role in concert and daily practice. Collectives of military units and exemplary orchestras performed regularly at outdoor venues and in philharmonic halls. Composers and conductors such as Vasily Agapkin, Ivan Petrov, Sergey Chernetsky gained great popularity. Professional training of instrumentalists and conductors at the Moscow Conservatory contributed to the qualitative improvement of the sound. This work provides a brief overview of the works for brass band by composers who were engaged in military bandmaster work at the Moscow Conservatory in the middle of the 20th century. The appearance of textbooks on orchestration for brass bands and original compositions in major genres such as symphony, concerto, suite contributed to the popularization of music for brass and the rise of performance to the level of a symphony orchestra.

Keywords: brass band, military music, I. Petrov, M. Gottlieb.

Произведения для духовых оркестров можно разделить на две группы. С одной стороны, это художественное переосмысление прикладной военной музыки (марши, тушь, гимны), с другой — концертные пьесы, которые представляют собой переложения оперной, балетной, симфонической музыки или специально созданные композиции для духового состава. Творческая деятельность военных оркестров во многом зависит от профессионализма руководителей и исполнителей, а также от наличия инструментов и разнообразного репертуара.

Профессиональное становление коллективов из медных духовых инструментов в России началось в конце XIX века. С 1873 до 1884 года Николай Андреевич Римский-Корсаков служил инспектором музыкантских хоров (оркестров) Морского ведомства и руководил концертами в Кронштадтском морском манеже. По его инициативе были предприняты множественные улучшения (качество инструментов, состав оркестров), а в стенах Петербургской консерватории началась подготовка капельмейстеров и музыкантов военно-морского флота. Сам композитор сделал около ста инструментовок для военного оркестра. В его творческом наследии встречаются Концерт для тромбона (1877) и Концерт для кларнета (1878) с духовым оркестром.

Следующий важный этап в развитии духового искусства был связан с Московской консерваторией, где в 1928 году открыли военно-капельмейстерский класс, а в 1936 году состоялся первый набор учащихся на военно-дирижерский факультет [3]. Военно-капельмейстерским делом руководили В. М. Блажевич [1] и А. В. Александров [2]. Среди педагогов стоит назвать имена Ю. М. Тимофеева, А. А. Алявдина, С. В. Розанова, Н. П. Иванова-Радкевича, Е. Б. Вилковира. Военный факультет продолжил свою работу и в эвакуации в Саратов во время Великой Отечественной войны. В 1944 году он получил статус Высшего училища, в 1950 — Института военных дирижеров, а в 1960 году вновь стал факультетом Московской консерватории. В 2001 году произошло окончательное отделение в самостоятельное учебное учреждение, которое с 2006 года имеет название Военный институт.

За время существования факультета (училища и института) был накоплен большой опыт в концертной деятельности. Выступления проходили на ведущих площадках Москвы с произведениями классиков и советских авторов. Многие педагоги вели научно-методическую деятельность, расширяя учебную базу для дирижеров и аранжировщиков духовых оркестров. В своей композиторской деятельности они создавали уникальные примеры произведений для медных духовых в различных жанрах. В российской и мировой практике появляются первые Симфонии, программные Увертюры, Поэмы для такого коллектива. Приведем примеры сочинений некоторых выдающихся педагогов и учеников, связанных с этим учебным заведением [3].

Николай Павлович Иванов-Радкевич (1904–1962) в 1933 году Иванов-Радкевич и вместе с Е. Б. Вилковиром [4] выпустили учебник «Общие основы инструментовки для духового оркестра». Этим пособием пользовался Н. Я. Мясковский при создании Симфонии № 19 Ми-бемоль мажор для духового оркестра. С 1952 года Иванов-Радкевич

[1] Владислава Михайловича Блажевича (1881–1942) считают одним из основоположников современной российской школы игры на тромбоне и тубе. В 1937 году он создал Государственный духовой оркестр Союза ССР. Для этого коллектива он писал марши («На дрейфующей льдине», «Марш железнодорожников», «Сталинской маршрут» и другие), увертюры, вальсы, танцевальные сюиты и переложения симфонических произведений [1].

[2] Александр Васильевич Александров (1883–1946) в первую очередь известен как хоровой дирижер и автор музыки Гимна СССР и Гимна РФ (с обновленным текстом). В 1928 году при его участии был создан Ансамбль Красноармейской песни, который в 1946 году (после смерти художественного руководителя) получил имя Александрова (сейчас — Академический дважды Краснознаменный, ордена Красной Звезды ансамбль песни и пляски Российской армии им. А. В. Александрова)

[3] Основой музыкального анализа для этой статьи послужили произведения, записанные на пластинку государственным духовым оркестром РСФСР под управлением Ивана Петрова (1974).

[4] Ефим Борисович Вилковир (1888–1936) был выпускником Петербургской консерватории. По результатам преподавательской деятельность на кафедре военных дирижеров выпустил несколько практических пособий об инструментовке для духовых оркестров. Среди его аранжировок для военных оркестров изданы переложения музыки Р. Вагнера (вступление к 3 д. оперы «Лоэнгрин»), И. Штрауса (вальс «Весенние голоса»), Р. Дриго (Вальс из балетной сюиты), П. Чайковского (Вальс из балета «Спящая красавица»), Ф. Листа («Венгерская рапсодия №2») и других.

стал начальником кафедры инструментовки Института военных дирижеров Советской Армии. В своих произведениях для духового оркестра он стремился и к усовершенствованию партитуры. Вместо тесситурного порядка записи он стал применять принцип тембрового распределения инструментов по четырем группам. Сверху вниз находились: деревянные духовые, характерные медные, ударные и широкомензурные инструменты [2].

Марш «Капитан Гастелло» представляет собой пример торжественного марша в удобной для духовых инструментов тональности Ми-бемоль мажор. Он написан в размере 6/8, что придает легкости и энергичности всему движению. Вступительная четырехтактовая фанфара *ff с воодушевлением* (ремарка композитора) звучит объемно и величественно у валторн, труб, корнетов и теноров. Мелодический восходящий скачок в кадансе поддерживается гаммообразным пассажем у флейт и кларнетов. Марш написан в сложной трехчастной форме. В первой части сопоставляется светлое туттийное движение с затактовыми активными скачками (16 тактов) и напряженная сигнальная с полутоновым ходом тема среднего раздела у двух валторн. Вторая часть (Ля-бемоль мажор) начинается с облегченной оркестровки, что позволяет вывести на первый план светлую ясную тему у труб и корнетов, которая охватывает все пространство благодаря начальному октавному скачку. Композитору удалось создать обобщенный вдохновляющий образ молодого героя-летчика.

Иван Васильевич Петров (1906–1975)

Этот будущий военный дирижер в детстве играл на корнете и трубе. Став выпускником Воронежского музыкального техникума в 1934 году по классу трубы, он продолжил образование в Московской консерватории на военно-капельмейстерском отделении. В 1944 году Петров стал возглавлять военный факультет Московской консерватории, который в это время получил статус самостоятельного учебного заведения.

Нововведения, которые произошли в парадной жизни оркестров при Петрове были связаны с преобладанием музыкального начала над церемониальным. На параде 1948 года он впервые дирижировал лицом к оркестру по примеру симфонического оркестра, оставив за спиной политическое и военное руководство. В построении оркестра Петров поменял порядок: первые шеренги вместо барабанов заняли мелодические инструменты — корнеты и трубы. Петров расширял численный состав оркестров и репертуар, выполняя переложения известных симфоний: № 4 Чайковского, № 7 Шостаковича, № 18 Мясковского. Общение с Н. Я. Мясковским способствовало тому, что по просьбе Петрова появилась первая русская симфония для духового оркестра (№ 19).

Марш «В знак дружбы» написан в тональности Си-бемоль мажор. В этом произведении стоит отметить, как композитор работает с фактурой и разными группами инструментов. При том, что в партитуре практически нет пауз, она не слушается перегруженной и массивной, наоборот постоянно появляются различные подголоски, которые лишают марш монотонности. Иногда это происходит за счет разных штрихов (легато, акценты на каждой ноте) или контрастного ритма. Композитору не приходится «заставлять» оркестр играть тише, темы и контрапункты всегда прослушиваются за счет выхода инструментов в высокий или наоборот наиболее низкий регистр.

Борис Тихонович Кожевников **(1906-1985)**

В годы Великой отечественной войны Кожевников начал преподавать на военно-дирижерском факультете Московской консерватории. В разные годы вел курсы инструментовки, чтения партитур, истории русской военной музыки и теоретические дисциплины. В его композиторском наследии около 200 произведений, большая часть из которых написана для духовых инструментов: 5 симфоний для духового оркестра, 6

увертюр, 6 сюит, поэмы («На поле Куликовом», «Героическая»), «Интермеццо» для четырех тромбонов, пьесы, марши (более 30).

Хорал с вариациями для солирующих инструментов, написанный в ми-бемоль миноре, безусловно имеет черты отсылающие к эпохе Барокко. Сама тема (Maestoso, ¾) в первом проведении звучит торжественное монолитно у медных духовых (4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, 2 тубы), что создает эффект органного исполнения. При этом автора привлекла именно возможность написать вариации для солистов: флейты-piccolo, гобоя. Эти инструменты, заимствованные из симфонического оркестра, обладают преимуществом для виртуозного исполнения пассажей, хроматических ходов. В вариации для флейты-piccolo встречаются барочные малосекундовые нисходящие обороты.

Композитор и пианист ***Михаил Давидович Готлиб*** (1907–1978) работал на военно-дирижерском факультете Московской консерватории. В его произведениях для духового оркестра можно отметить различные влияния других жанров и стилей. Например, классических в Концерте для саксофона-альта с духовым оркестром (1974) и «Теме с вариациями» для трубы и духового оркестра (1978). Эстрадные приемы встречаются в «Марше-гротеске» (1961), «Бурлеске» и «Серенаде» (1965), «Каприччио» (1970). Он написал несколько сюит, фантазий и увертюр: на темы революционных песен (1970), «Современник», «Молодежную» и «Приветственную» увертюры (1972), «Фантазию на темы песен Т. Хренникова» (1974).

Тема с вариациями для трубы-соло с духовым оркестром была посвящена Тимофею Докшицеру. Сотрудничество с исполнителем-виртуозом позволило создать композитору яркое произведение с высоким уровнем технического мастерства, что привлекает многих трубачей и сегодня. Тема и двенадцать вариаций чередуются по принципу контраста, с постепенным добавлением различных приемов развития мелодии (движение по хроматизмам, скачки, стаккато). Сама тема (си-бемоль минор) представляет лирическую напевную мелодию в русском духе, которая легко преобразуется в канцону, юмореску, колыбельную (4 вариация), спортивный марш (9 вариация), фугато (12 вариация). Исследователь этого произведения Г. А. Схаплок отмечает, что в своем последнем произведении композитор смог представить яркую оригинальную концепцию (поппури из разных жанров) на основе традиционной формы с вариациями. Он отмечает динамизм развертывания и краткость формы (простые трехчастные подвижные вариации и одночастные — кантиленные), эффектную оркестровку (диалогичность восьмой сольной вариации и девятой — оркестровой) [5].

Евгений Петрович Макаров (1912–1985) — композитор, военный дирижер, ученик Д. Д. Шостаковича (ему он посвятил Симфонию для духового оркестра, 1982) и Н. П. Иванова-Радкевича, профессор Московской консерватории. Его *Пассакалия и фуга для духового оркестра* посвящена советским воинам-героям Великой Отечественной войны (1948). В 1953 Макаров выпустил «Задачник по инструментовке для духового оркестра». В. Р. Худолей в своей диссертации относит Макарова к представителям колористического направления в оркестровке. Он отмечает, что композитор уделяет много внимания тембровой индивидуализации тем. Исследователь пишет: «параллельное усиление фонических свойств тесно взаимодействующей триады: фактуры, тембра, гармонии как определяющий фактор тембро-красочной выразительности звучания» [7, *8*].

Григорий Калинкович (1917–1992) окончил Московскую консерваторию по двум специальностям. Сначала он стал выпускником по классу фортепиано А. Б. Гольденвейзера (1940), а позже военно-дирижерского факультета по классу композиции у Б. Н. Лятошинского (1945). После этого начал свою преподавательскую деятельность. В его творческом наследии много сочинений для духового оркестра: 3 симфонии (№3 «Сталинградская» для меццо-сопрано и духового оркестра, 1977) и концерты

(«Венецианский парафраз», 1973, «Детские сцены», «Метаморфозы на темы Д. Шостаковича»), увертюры («Праздник Победы», 1967, Торжественно-героическая увертюра памяти генерала Карбышева) и сюиты («Племя молодое»), отдельные пьесы (Концертные вариации для кларнета с духовым оркестром на тему из балета Прокофьева «Ромео и Джульетта», Концертный марш «Весна Победы», Марш-скерцо).

Увертюра «Праздник победы» (Es-dur) написана для большого состава инструментов. В группу деревянных духовых входят: 3 флейты, 2 гобоя, кларнет in Es, 3 кларнета in B, бас-кларнет, 2 фагота, 2 саксофона-альта и один теноровый саксофон. Медные инструменты: 4 валторны in F, 2 корнета, тенор, баритон, 2 баса и контрабас. Ударные — литавры. Основную тему *Allegro vivace*, которая начинается с затактовой восходящей тираты, исполняют деревянные духовые с валторнами. Усиление динамики во втором предложении происходит за счет добавления медных и литавр. Вся Увертюра в основном строится на туттийных звучаниях, что позволяет в музыке воспроизвести торжественный громогласный образ, представленный в названии. Стоит отметить, что именно Калинкович был одним из первых советских композиторов, который использовал в духовом оркестре тембр саксофона. Этот тембр у композитора нередко выполняет важную связующую функцию между тромбонами и кларнетами [6].

Георгий Иванович Сальников (1923–2015) окончил Музыкальное училище при Московской консерватории по двум специальностям — фортепиано и валторна. Высшее образование получил по классу фортепиано у В. В. Софроницкого в Московской консерватории и по классу композиции у Ю. В. Кочурова и О. С. Чишко в Ленинградской консерватории. С 1953 года Сальников начал педагогическую деятельность в Институте военных дирижеров. В 1966 году он защитил кандидатскую диссертацию по теме «Основные принципы переложения симфонических произведений для духового оркестра». Свои знания он передавал ученикам на уроках по композиции и применял в собственной творческой деятельности.

В своих мемуарах композитор писал: «познакомившись со многими образцами духовых партитур, я стал инструментовать для духового оркестра, а через некоторое время и сочинять» [4, *14*]. Большая часть его композиторского наследия посвящена музыке для духовых инструментов в различных жанрах: марши («Авангард», «Солдатская дружба», «Василий Теркин»), «Русское каприччио» (ор. 7), «Кавказская фантазия» (ор. 8), «Лирическая сюита» (ор. 9), «Русская рапсодия» (для фортепиано с духовым оркестром, ор. 11b), Поэма для валторны с фортепиано (или с духовым оркестром) (ор. 12) и другие.

Этот краткий обзор является важной частью обобщающих работ о советском наследии для оркестров медных духовых. В дальнейшем это исследование можно продолжить, рассматривая сочинения учеников представленных композиторов, что позволит проследить связь поколений и отметить неослабевающий интерес к духовой музыке во второй половине XX – первой четверти XXI.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаптев, Р. Г. Значение деятельности профессора В. М. Блажевича в становлении отечественного искусства игры на духовых музыкальных инструментах // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации. Материалы Всероссийской межвузовской научно-методической конференции. М. : Военный университет, 2021. С. 83–87.
2. Мельничук, Ю. С. Характерные особенности оркестрового письма в современной отечественной духовой музыке // Экономика и социум, 2021 №3 (82). Ч. 2 С. 135–153.

3. Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. Том I. М. : Прогресс-Традиция, 2016. 672 с.
4. Сальников, Г. И. Мемуары. М., 2010.
5. Схаплок, Г. А. «Тема с вариациями» для трубы с оркестром М. Готлиба в контексте духовой музыки композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 106–112. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tema-s-variatsiyami-dlya-truby-s-orkestrom-m-gotliba-v-kontekste-duhovoy-muzyki-kompozitora/viewer (дата обращения 18.04.2025).
6. Ху Чэнцзинь. Специфика концертной духовой музыки СССР второй половины XX века на примере творчества Г. М. Калинковича // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 3А. С. 215–220.
7. Худолей, В. Р. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40-х – 80-х годов: Б. Кожевников, Е. Макаров, М. Готлиб, Г. Калинкович, Г. Сальников. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Моск. гос. консерватория, М., 1991.
8. Цуккерман, В. А. Сочинения Н. Иванова-Радкевича для духового оркестра // Советская музыка № 2. М. : Музгиз, 1944.
9. Чугреев, В. С. Г. И. Сальников (творческий портрет выдающегося ученого, педагога, композитора) // Экономика и социум, 2020 №12–2 (79). С. 442–448.

REFERENCES

1. Laptev, R. G. Znachenie dejatel'nosti professora V. M. Blazhevicha v stanovlenii otechestvennogo iskusstva igry na duhovyh muzykal'nyh instrumentah // Aktual'nye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obuchenija igre na duhovyh i udarnyh instrumentah: tradicii i innovacii. Materialy Vserossijskoj mezhvuzovskoj nauchno-metodicheskoj konferencii. M. : Voennyj universitet, 2021. Pp. 83–87.
2. Mel'nichuk, Ju. S. Harakternye osobennosti orkestrovogo pis'ma v sovremennoj otechestvennoj duhovoj muzyke // Jekonomika i socium, 2021 №3 (82). Ch. 2 Pp. 135–153.
3. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija. 1866–2016. Jenciklopedija v 2-h tomah. Tom I. M. : Progress-Tradicija, 2016. 672 p.
4. Sal'nikov, G. I. Memuary. M., 2010.
5. Shaplok, G. A. «Tema s variacijami» dlja truby s orkestrom M. Gotliba v kontekste duhovoj muzyki kompozitora // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2022. № 1. Pp. 106–112. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tema-s-variatsiyami-dlya-truby-s-orkestrom-m-gotliba-v-kontekste-duhovoy-muzyki-kompozitora/viewer (data obrashhenija 18.04.2025).
6. Hu Chjenczin'. Specifika koncertnoj duhovoj muzyki SSSR vtoroj poloviny XX veka na primere tvorchestva G. M. Kalinkovicha // Kul'tura i civilizacija. 2024. Tom 14. № 3A. Pp. 215–220.
7. Hudolej, V. R. Stilisticheskie cherty instrumentovki dlja duhovogo orkestra v tvorchestve sovetskih kompozitorov 40-h – 80-h godov: B. Kozhevnikov, E. Makarov, M. Gotlib, G. Kalinkovich, G. Sal'nikov. Avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija. Mosk. gos. konservatorija, M., 1991.
8. Cukkerman, V. A. Sochinenija N. Ivanova-Radkevicha dlja duhovogo orkestra // Sovetskaja muzyka № 2. M. : Muzgiz, 1944.
9. Chugreev, V. S. G. I. Sal'nikov (tvorcheskij portret vydajushhegosja uchenogo, pedagoga, kompozitora) // Jekonomika i socium, 2020 №12–2 (79). Pp. 442–448.

Яо Шэнтэн
аспирант кафедры теории искусства и культуры
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
e-mail: st122905@student.spbu.ru

Yao Shengteng
postgraduate student of the Department of Theory of Art and Culture
Saint Petersburg State University

«ЛЕГЕНДА О КРАСНОМ ФОНАРЕ» В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ: ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

Аннотация. В данной статье в качестве объекта исследования рассматривается современная пьеса Пекинской оперы «Легенда о красном фонаре», раскрывается значение пьесы в историческом процессе, анализируются особенности пьесы с точки зрения текстовой риторики. Автором продемонстрировано как текстовая риторика в пьесе создает уникальную устную передачу и слушательский опыт.

Ключевые слова: Пекинская опера, текстовая риторика, труппы «Айхуа», А Цзя.

THE LEGEND OF THE RED LANTERN IN BEIJING OPERA: HISTORICAL SIGNIFICANCE AND RHETORICAL DEVICES

Abstract. In this article, the modern play of the Beijing Opera "The Legend of the Red Lantern" is considered as an object of research, the significance of the play in the historical process is revealed, and the features of the play from the point of view of textual rhetoric are analyzed. The author demonstrates how textual rhetoric in the play creates a unique oral transmission and listening experience.

Keywords: Beijing Opera, Textual Rhetoric, Aihua Troupe; A Jia.

Пекинская опера – это жанр традиционного китайского театра, сформировавшийся между 1840 и 1860 годами, который представляет собой исполнительское искусство, сочетающее в себе пение, диалоги, движения и танцы. В ходе развития традиционной пекинской оперы ее стиль представления, содержание сюжета и художественная выразительность постепенно оказывались менее приспособленными к новой эпохе, эти явления превратились в проблемы, которое особенно проявились после 1949 года. Появление пьесы «Легенда о красном фонаре», созданной в 1960-х годах, заставило эту ситуацию измениться. Пьеса является важным достижением в процессе модернизации Пекинской оперы, с нововведениями и изменениями в языке, музыке, гриме, костюмах и других содержаниях и формах.

Пьеса пекинской оперы «Легенда о красном фонаре» основана на реальном происшествии, случившемся во время войны между Китаем и Японией в Северо-Восточном Китае.[5] Основываясь на этом событии, в 1962 году Шэнь Моцзюнь[6] и Ло Цзин[7] написали сценарий фильма «*Появятся последователи революции*».[8] Среди персонажей сценария – Ли Юхэ (железнодорожный рабочий, член Коммунистической партии), бабушки Ли (мама Ли Юхэ, трудящиеся массы) Тьемей (дочь Ли Юхэ), Хатояма (капитан японской армии), Ван

[5] Фань Шоушу. Раскрывая тайну оригинального автора пекинской оперы«Легенда красного фонаря». Литература и история Цзянхуая. 2007. №4.
[6] (1924-2009) Сценарист, писатель
[7] (1934-2015) Журналист, писатель
[8] Циюй Луо Цзин, Собственное потом, Литература о кино 1962 №9.

Ляньчжу (офицер японской правительственной полиции, бывший коммунист, затем перебежчик) и коммунистический партизан и т.д. Сценарий рассказывает историю трех поколений – Ли Юхэ, бабушки Ли, Тьемей, которые вместе сражаются против японцев. На этой основе режиссер Ю Йен-Фу создал фильм «*Будут последователи*», который вышел на экраны в 1963 году.

С момента выхода этого фильма появились несколько работ по адаптации сценария для постановки. Одной из самых успешных стала постановка «Легенда о красном фонаре», реализованная театральной труппой «Айхуа» при Шанхайской опере. Постановка была создана драматургами Линь Дэем и Ся Цзяньцином под руководством шанхайского театрального режиссера Ван Юем. Премьера состоялась в театре «Красная столица» в Шанхае в 1963 году.

Посравнению со сценарием фильма «*Будут последователи*», в шанхайской опере «Легенда о красном фонаре» есть некоторые изменения в концовке сюжета. Кульминацией в сценарии становится тот момент, что после того как Ли Юхэ и бабушка Ли были принесены в жертву, Тьемей раскрывает ложь Ван Ляньчжу и успевает передать секретные документы коммунистическим партизанам.

В конце шанхайской версии «Большой красный фонарь висит высоко», после жертвоприношения Ли Юхэ и бабушки Ли, в сюжет добавлены несколько эпизодов, таких как противостояние и борьба Тьемей с Ван Ляньчжу, появление и помощь партизан, передача Тьемей секретных документов партизанам и их успешный побег[9].

В 1963 году Цзян Цин[10], находившаяся на медицинском лечении в Шанхае, увидела премьеру этой пьесы, которая произвела на нее грандиозное впечатление. Она решила отдать пьесу А Цзя, который в то время был режиссёром и был директором Китайского государственного театра пекинской оперы, чтобы тот адаптировал его в версию для пекинской оперы.[11]

А Цзя имел большой опыт в режиссуре и написании пьес, был талантливым актером Пекинской оперы, изучал эстетику и теорию театра. Он пригласил другого опытного драматурга Вэн Оу Хуна участвовать в процессе написания пьесы. Остальные роли в пьесе также исполнили опытные актеры, активно выступавшие на сцене в то время. Мелодию и вокал персонажей разработали Лю Цзидянь, возглавлявший в то время музыкальную труппу китайского театра Пекинской оперы, Ли Цзиньцюань, артист Пекинской оперы, и Ли Гуанбо, композитор и исполнитель. Премьера пьесы состоялась в Пекине в июле 1964 года на конференции по наблюдению за современной театральной драмой в Пекинской опере.

Существует три основные версии пекинской оперы «Легенда о красном фонаре»: версия для июльского представления 1964 года, версия для публичного представления в ноябре 1964 года и версия для представления в мае 1970 года (то есть окончательная версия, которую мы рассматриваем). Концовка последней версии отличается от шанхайской оперы тем, что после того, как Тьемей обнаруживает ложь Ван Ляньчжу и уходит, Ван Ляньчжу застрелен Хатоямой, а японская армия преследует Тьемей и уходит к партизанам, которые затем сражаются с японской армией. В итоге японская армия уничтожена, а Тьемей присоединяется к партизанам.

В этом произведении элементы традиционной Пекинской оперы разбираются, переставляются и комбинируются особым образом. Этот особый способ – специфическое применение риторики в искусстве.

---

[9] Шэнь Гофань: "За кулисами "Истории красного фонаря", издательство "Современный Китай", издание 2009.
[10] Жена председателя Мао Цзэдуна
[11] Дай Цзя фань, История Образцового театра. Пекин. Издательство знаний.1995.

В конкретном применении риторических методов, например, на уровне написания текста, китайский язык имеет некоторые особенности.

Китайский поэтический язык формируется в диалектическом единстве внешней выразительности и внутренней символики. Если первый аспект проявляется через формальное мастерство словесной организации, то второй предполагает превращение языковых структур в резонаторы коллективного эмоционального опыта.

Особенности речевой организации здесь не сводятся к чисто техническим приёмам, а укоренены в самой природе китайской письменности. Например, в строфе Ли Цинчжао[12] «Хожу-ищу, брожу-ищу в тиши холодной и пустой....»[13] (寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚...Сюньсюнь, Мими, Ленлен, Цинцин, Цици цанцан цики...) настойчивое повторение шипящих согласных выполняет тройную функцию: фонетически имитирует шепот осеннего дождя, графически воссоздает через черты иероглифов образ одиноких стеблей бамбука, а семантически аккумулирует многовековую традицию изображения меланхолии в китайской лирике. Такая трёхмерная конвергенция звука, образа и смысла превращает обыденную лексику в эмоциональный катализатор.

Что касается глубины эмоционального воздействия, оно происходит через взаимодействие личного и универсального. Возьмём восьмистишие Ду Фу[14] «Взгляд в весну»: начинающееся как документальная зарисовка послевоенных руин («Государство пало, но горы и реки остались / Весенний город, поглощённый буйной растительностью»), оно постепенно, через метаморфозы растительных образов – парадоксальное сочетание цветущих деревьев с сорными травами, прорастающими сквозь развалины – превращается в медитацию о бренности человеческого существования. Вечное возрождение растительного мира становится зеркалом хрупкости человеческих достижений. Такая эмоциональная речь формирует многоуровневый механизм сублимации, где индивидуальное страдание поэта, трансформируясь через культурные архетипы, обретает статус экзистенциальной универсалии.

Итак, чтобы представить обычные идеи, сцены и мысли более символичными, эмоциональными и философскими, первый шаг, который делает автор в процессе написания пьесы, – это «выбирает соответствующие слова, которые с использованием китайского языка могут создать несколько коннотаций. (择语 Цзе Юй) ».[15]

В процессе написания пьесы, когда автор использует слова, он фокусируется на их понимании и сочетает элементы, имеющие разные значения, друг с другом. Такой способ придает словам новое значение. Например, в девятой сцене, разбираемой нами пьесы, когда убивают родственников Тьэмэй, она возвращается домой и говорит: «Ненависть в сердце прорастает!». Слово «прорастать» обычно связано с семенами, но в пьесе слову «прорастать» придается совсем другой смысл. В природном контексте «прорастать» связано с «новой жизнью»: семя пробивается из земли, олицетворяя возрождение и восстановление мира природы, принося надежду и жизненную силу. Однако «прорастать» ненависти в сердце Тьэмэй – это не надежда, а глубокое желание отомстить. В этот момент «прорастание» напоминает прорастание жизни в руинах после катастрофы, на силу пробуждения от боли и разрушения. С другой стороны, «прорастать» также означает пробуждение разума Тьэмэй и начало ее роста. Прорастание ненависти знаменует превращение ее эмоциональных импульсов в стальную программу возмездия. То есть, это «прорастание» – не только рождение эмоций, но и глубокий личностный переворот – превращение Тьэмэй из невинной и живой девочки в зрелую и сильную революционерку.

[12] (13 марта 1084-1155 гг.) поэт
[13] "Шэншэнмань" ("Неторопливые капли дождя")
[14] (12 февраля 712-770 гг.) поэт
[15] Ванг, Д. Чун. Риторическое исследование.Пекин. Пекинское издательство, 1983.

Тесная связь между глаголом и движением также является важным моментом для писателя. В китайском языке движение может быть выражено несколькими различными глаголами, и писатель должен выбрать наиболее подходящий из них в соответствии с характеристиками персонажа.

Слова точильщика ножей, которому приходится столкнуться с Ли Юхэ в третьей сцене спектакля: «вэй фан цинь жэнь си ся цяо» (为访亲人四下瞧 Оглядываюсь по сторонам, чтобы найти семью)». В китайском языке существует множество слов, выражающих значение «видеть», например, наиболее распространенные: Кан (看 смотреть), и пялиться, Ван (望 смотрите вверх и вдаль.), Динь (盯 сконцентрируйтесь, не расслабляйтесь), Пие (瞥 глаза опущены, взгляд косой), Гуань (观 посмотреть внимательно) и т.д. Каждое слово «видеть» имеет разный характер действия, из-за различных психических состояний инициатора поведения. Слово «Цяо» также является разновидностью «видеть», при котором субъект действия внутренне находится в состоянии поиска, а внешне демонстрирует поведение, при котором взгляд и внимание не сосредоточены на конкретной, единичной вещи. Итак, зритель может получить себе трехмерный образ через слово: человек в незнакомом месте, наблюдающий за окружающей обстановкой, чтобы понять, нет ли за ним слежки, при этом отправляющийся на поиски того, что он хочет найти.

Проанализируем авторскую организацию формы текста на примере центрального монолога главного героя, Ли Юхэ, в 8-й сцене пьесы.

1 строка в начале: «Не смотрите на меня, меня заковали в кандалы, обмотали цепями, а на руки и ноги надели наручники, не в силах запереть свои амбиции, чтобы устремиться к облакам!» (休看我，戴铁镣裹铁链，锁住我双脚和双手，锁不住我雄心壮志冲云天！; сю кан во, дай тйе ляо, го тйе лянь, суо джу во шуан цзяо хэ шуан шоу, суо бу джу во сиун синь джуан джи чон юнь тиань). «Заковали в кандалы», «обмотали цепями» и «на руки и ноги надели наручники» – все три выражения имеют идентичную глагольно-объектную структуру: переходный глагол совершенного вида плюс инструментальный/направительный падеж. Это создаёт грамматический параллелизм.

Такое повторение подобных грамматических структур наделяет текст двумя функциям: во-первых – семантическое нагнетание: каждая новая конструкция усиливает образ физического порабощения; и во-вторых – ритмическую организацию, характерную для поэтической речи. Подобные грамматические структуры создают визуальную симметрию при чтении письменного текста и аудиальный ритм при чтении вслух, в результате усиливает смыслы, выраженные в тексте: контраст между физическим закрепощением и духовной свободой; кумулятивный эффект угнетения (каждая новая цепь «наращивает» давление); ритмическую предсказуемость, подготавливающую кульминацию – «не в силах запереть свои амбиции, чтобы устремиться к облакам!».

Во 2 и 5 строках синтаксическая конструкция организована четко: «Грабитель Хатояма пытал меня повсюду, чтобы получить секретные документы, и мои кости и мышцы были сломаны, а кожа потрескалась, но мое сердце было твердым, как железо» (贼鸠山要密件毒刑用遍，筋骨断体肤裂心如铁坚; цзей цзю шань яо ми цзянь ду син юн биань, цзинь гу дуань ти фу ле синь жу тйе цзиянь), «ты хочешь получить секретные документы, давай искать, давай проверять, ты ищешь по всему небу и земле, но они не доходят до тебя!» (贼鸠山，要密件，任你搜，任你查，你就是上天入地搜查遍，也到不了你手边; цзей цзю шань, яо ми цзянь, жэнь ни соу, жэнь ни ча, ни цзю ши, шанг тиань жу ди соу ча биань, е дао бу ляо ни шоу биань). На 2 строке пытки, которым подвергается главный герой, описываются с помощью нескольких фраз. Эти предложения организованы таким образом, что образуют определенный паттерн, который придает высказыванию связность и последовательность, усиливая тем самым постепенное выражение эмоций, заложенных в

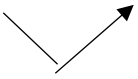
тексте. Строка 5 представляет собой классическое переплетение длинных и коротких предложений. На китайском языке обычно одно слово – это один слог, то есть основное различие между длинными и короткими предложениями – разница в количестве слогов; длинные предложения – это предложения с большим количеством слогов, а короткие предложения – с малым количеством слогов; короткие предложения более емкие, а длинные четко выражают отношение. Небольшое количество слогов в коротком предложении позволяет создать четкий и скорый ритм, а в длинном предложении ритм относительно медленный. Такое расположение придает предложению разнообразный ритм, одновременно передавая эмоцию и семантику.

Звуковой аспект текста – это не только простая фонетическая характеристика, но и тончайшие колебания психологии персонажа, расширение подтекстового пространства. Автор обогащает выразительное значение текста, разрабатывая тональность слова. Рассмотрение звукового аспекта и расположение усиливает драматическое напряжение текста и дает простор для индивидуального творчества актера.

В метрической форме классической китайской поэзии существуют понятия пин (ровный тона) и цзэ (косой тон), которые в основном отражают изменения в повышении и понижении тонов китайских иероглифов, что также повлияло на использование современного китайского языка при создании текстов.

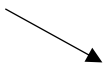
Современный китайский язык имеет четыре тона: первый тон – ровный, второй тон поднимается вверх, третий тон имеет поворот, а четвертый тон идет вниз. Пин (ровный тон) обычно означает относительно плоские первый и второй тона голоса. Косой тон – к нему относятся третий и четвертый тона, а также мягкие тона. Стоит отметить, что в современном китайском языке третий тон меняется при определенных условиях, например, если соединить два третьих тона, то бывший третий тон станет вторым тоном, что в определенной степени влияет на распределение тонов в словах. В пьесе автор иногда намеренно использует такие тональные вариации для достижения определенных фонетических эффектов, что позволяет добиться большего разнообразия тональных вариаций в тексте. И между этими четырьмя тонами существует разница в высоте тона.

(Первый тон – ровный)



(Третий тон – поворот)

(Второй тон – вверх)



(Четвертый тон – вниз)

В 6-й сцене анализируемой пьесы японский капитан Хатояма говорит: «...поверни голову и узришь берег» (回头是岸; хуэй ту ши ань). В китайском языке предложение состоит из четырех слогов, а изменения в высоте слогов меняют смысл выражения:

1. Если прочитать эти четыре слога с обычной высотой тона, то они передают объективное уговоры.
2. Если повысить тональность слога «хуэй» (поверни) и произнести его как ««хуэй↑ ту ши ань», это подчеркнет действие «поверни» и сделает его более привлекательным и срочным. Это также можно интерпретировать как призыв принять решение «поверни» как можно скорее.
3. Если повысить тональность слога «ту» (голова), это подчеркнет изменение

мышления или восприятия, которое представляет «голова», напоминая людям о необходимости кардинально изменить свое мышление.

4. Если повысить тональность слога «ань» (берег), можно почувствовать, как рассказчик подчеркивает значение слова «берег» с помощью сильных эмоций.

Еще важные эффекты, влияющий на слуховое ощущение от слов, – ритмическое разделение и длина слогов:

1. Ритмические изменения

- хуэй/ ту/ ши/ ань (поверни/голову/и узришь/ берег.): этот ритм делает определенный акцент на каждом слове. На слух это создает ощущение, что рассказчик обдумывает слово за словом или подчеркивает значение каждого слова;

- хуэй/ ту ши ань (поверни/ голову и узришь берег): в этом ритме выделяется слова «поверни», подчеркивая важность начала перехода;

- хуэй ту/ ши ань (поверни голову/ и узришь берег): этот ритм, в целом подчеркивает изменение поведения, т.е. действие «поворота назад» до результата достижения берега. Акцент делается на изменении поведения как необходимом условии для достижения другого берега;

- хуэй ту ши/ ань (поверни голову и узришь/ берег): этот ритм в некоторой степени делает больший акцент на том, что представляет собой акт поворота назад, т.е. если повернуть назад, то берег будет там, подчеркивая прямую связь между поворотом назад и берегом.

2. Изменение длины слова

- если удлинить слова «хуэй» (поверни) и произнести его как «хуэй-- ту ши ань». Это подчеркнет важность и сложность действия «повернуть». Это также можно интерпретировать как подчеркивание того, что решение «повернуть» дается нелегко, оно требует больше размышлений и усилий;

- если слова «ту» (голова) удлинить и произнести как «хуэй ту-- ши ань», то ударение будет на «голова», на изменении направления или отношения, представленного «головой». Акцент делается на изменении направления мышления или поведения;

- если слова «ши» удлинить и произнести как «хуэй ту ши-- ань», это может подчеркнуть чувство утверждения и подтверждения, которое выражает «ши»;

- если удлинить слова «ань» (берег) и произнести его так: «хуэй ту ши ань-- », это подчеркнет подчеркнет значение слова «берег» как безопасного места или духовного дома и т.д.

Можно кратко резюмировать, что этот риторический прием не только позволяет глубже понять и прочувствовать тему, но и усиливает музыкальность текста, создает напряжение и придает жизненную силу сюжету. усиливает аудиальные сенсорные ощущения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савельева, И.С. Политика и искусство в китайском театре XX века. Москва: Наука, 2010.
2. Кобзев, А.И. Символика цвета в китайской традиционной драме. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2005.
3. Hung, Chang-tai. The Revolution Continues: Model Opera in the People's Republic. Cornell UP, 2011, 328 с.
4. Wichmann-Walczak, E. "Reform" at the Shanghai Peking Opera Theatre. Asian Theatre Journal 1990 (7:1).
5. Huang, Alexander C.Y. Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchange. Columbia UP, 2009. 368 с.

6. Фань Шоушу. Раскрывая тайну оригинального автора пекинской оперы«Легенда красного фонаря». Литература и история Цзянхуая. 2007. №4
7. Дай Цзя фань, История Образцового театра. Пекин. Издательство знаний. 1995. 316 с.
8. Циюй Луо Цзин, Собственное потом, Литература о кино 1962 №9
9. Шэнь Гофань: "За кулисами "Истории красного фонаря". Пекин. издательство "Современный Китай". 2009. 288 с.
10. Ванг, Д. Чун. Риторическое исследование. Пекин. Пекинское издательство. 1983. 182 с.
11. Чэнь Ваньдао "Изучение риторики". Шанхай: Издательство Образование. 2001. 283 с.
12. Сюй Чэнбэй "Пекинская опера и китайская культура". Пекин: Народное издательство. 1999. 402 с.

REFERENCES

1. Savel'eva, I.S. Politika i iskusstvo v kitajskom teatre XX veka. Moskva: Nauka, 2010.
2. Kobzev, A.I. Simvolika cveta v kitajskoj tradicionnoj drame. SPb.: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2005.
3. Hung, Chang-tai. The Revolution Continues: Model Opera in the People's Republic. Cornell UP, 2011, 328 p.
4. Wichmann-Walczak, E. "Reform" at the Shanghai Peking Opera Theatre. Asian Theatre Journal 1990 (7:1).
5. Huang, Alexander C.Y. Chinese Shakespeares: Two Centuries of Cultural Exchange. Columbia UP, 2009. 368 p.
6. Fan' Shoushu. Raskryvaja tajnu original'nogo avtora pekinskoj opery«Legenda krasnogo fonarja». Literatura i istorija Czjanhuaja. 2007. №4
7. Daj Czja fan', Istorija Obrazcovogo teatra. Pekin. Izdatel'stvo znanij. 1995. 316 p.
8. Cijuj Luo Czin, Sobstvennoe potom, Literatura o kino 1962 №9
9. Shjen' Gofan': "Za kulisami "Istorii krasnogo fonarja". Pekin. izdatel'stvo "Sovremennyj Kitaj". 2009. 288 p.
10. Vang, D. Chun. Ritoricheskoe issledovanie. Pekin. Pekinskoe izdatel'stvo. 1983. 182 p.
11. Chjen' Van'dao "Izuchenie ritoriki". Shanhaj: Izdatel'stvo Obrazovanie. 2001. 283 p.
12. Sjuj Chjenbjej "Pekinskaja opera i kitajskaja kul'tura". Pekin: Narodnoe izdatel'stvo. 1999. 402 p.

Гу Инин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 489598857@qq.com

Gu Yining
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТУБЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ Р. ВАГНЕРА

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфики звучания тубы в произведениях Р. Вагнера. Определяются разновидности инструмента, использованные композитором, обозначаются характеристики изобретенной им тубы, получившей название вагнеровской. Уточняются особенности партии низких медных духовых в аспекте семантики их тембровых возможностей, выявляются наиболее репрезентативные примеры использования тубы немецким художником. В итоге приводится вывод об исключительном значении тубы в музыкальной драматургии поздних опер Вагнера.

Ключевые слова. Туба, вагнеровская туба, оркестровка, Р. Вагнер, медные духовые.

FEATURES OF USING TUBA IN R. WAGNER'S SYMPHONY ORCHESTRA

Abstract. The article is devoted to the examination of the specifics of the interpretation of the tuba in the works of R. Wagner. The types of the instrument used by the composer are defined, the characteristics of the tuba he invented, which was called the Wagner tuba, are designated. The features of the low brass part are specified in terms of the semantics of their timbre capabilities, and the most representative examples of the use of the tuba by the German artist are revealed. As a result, a conclusion is made about the exceptional significance of the tuba in the musical dramaturgy of Wagner's late operas.

Keywords: Tuba, wagner tuba, orchestration, R. Wagner, brass instruments.

Вагнер был одним из первым, кто не только ввел тубу в состав симфонического оркестра, но и использовал ее как в инструментальных произведениях, так и в оперных партитурах. Перераспределение соотношения инструментов в оркестре Вагнера привело к новому тембровому балансу между отдельными группами. При этом особое значение композитор начинает отводить медным духовым, несущим значительную функциональную нагрузку.

Впервые у Вагнера туба появляется в опере «Летучий голландец», премьера которой состоялась в 1843 г. Следует отметить, что мастер включил тубу в состав увертюры «Фауст», начатой ранее, в 1840 г. Однако закончил ее уже после премьеры «Летучего голландца», в 1844 г., а окончательная редакция «Фауста» была завершена спустя десять лет, в 1855 г. Таким образом, впервые немецкая публика имела возможность ознакомиться с новым инструментом в оперном спектакле.

Особенности использования инструмента в произведениях Вагнера основываются на глубоком понимании возможностей его тембра. Композитор задействует полный диапазон тубы, особенное семантическое значение в его партитурах обретают низкие обертоны инструмента.

Начиная с 1843 года Вагнер обогащает состав медной духовой группы, используя тубу в операх «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда»,

«Нюрнбергские мейстерзингеры», и, наконец, в тетралогии «Кольцо Нибелунга» и мистерии «Парсифаль» (см. таблицу 1).

Таблица 1. Разновидности тубы в операх Р. Вагнера

Название оперы	Разновидности тубы в составе медной духовой группы	Год премьеры
«Летучий голландец»	туба *in C*	1845
«Тангейзер»	туба *in C*	1845
«Лоэнгрин»	туба *in C*	1850
«Тристан и Изольда»	туба *in C*	1865
«Нюрнбергские мейстерзингеры»	туба *in C*	1868
«Золото Рейна»	2 тубы *in B*, 2 тубы *in F,* туба *in C*	1869
«Валькирия»	2 тубы *in B*, 2 тубы *in F*, туба *in C*	1870
«Зигфрид»	туба *in C*	1876
«Парсифаль»	туба *in C*	1882

В ранних операх Вагнера использование тубы ограничивается эпизодами *tutti*, в которых инструмент выступает в роли фундамента аккордовой вертикали, «В ранних операх композитора нашла отражение тенденция, характерная вообще для того времени – использование хроматических инструментов весьма сдержанно и только в паре с натуральными» [1, с. 126]. Композитор с осторожностью вводит тубу в оркестровую партитуру, не поручая ей сольные высказывания. Так, басовая туба в увертюре к «Тангейзеру» дублирует контрабасы, создавая дополнительный пласт низких обертонов. Музыка сцены в гроте Венеры при участии тубы обретает особую чувственную экзальтированность вакханалии.

Партия группы медных духовых в «Лоэнгрине» – подобна «в эстетическом смысле, вершине подлинного совершенства, какой никогда прежде не достигали» [1, с. 10]. На подступах к обновлению оркестрового звучания посредством расширения группы медных духовых Вагнер в операх «Нюрнбергские мейстерзингеры» и «Тристан и Изольда» продолжает линию развития медных духовых посредством введения тубы в состав оркестра. Однако инструмент здесь еще трактуется композитором с осторожностью, в основном выполняя функцию дублирования низких басовых нот.

Вместе с тем, обогащение палитры посредством более глубоких обертонов тубы позволило придать оркестру большую объемность звучания. На подступах к решительному обновлению группы медных духовых Вагнер стремится сохранить идеальное сочетание всех инструментов, не выделяя тубу как сольный инструмент, что в некоторой степени связано с ее техническими характеристиками, ограничивающими на данном этапе богатый тембровый потенциал тубы.

Туба в ряде случаев используется композитором наподобие *basso continuo*, создавая фундамент для гармонии и мелодии. Наряду с этим Вагнер раскрывает богатство верхнего регистра инструмента, в качестве примера приведем фрагмент с ярким и красивым звучанием тубы из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», где она звучит в кульминации увертюры. В ранних операх Вагнер еще словно присматривается к тембровым возможностям инструмента, технические возможности которого еще ограничены.

Однако уже здесь намечаются новаторские пути – раскрывая сольные возможности

тубы, Вагнер поручает ей основную тему в момент апофеоза всей увертюры. При этом тональность *C-dur* позволяет композитору по максимуму использовать натуральные обертоны инструмента, дублируемая контрабасами тема обретает поистине героически возвышенный характер.

Новаторским этапом стало включение нового вида медного духового инструмента, сконструированного по заказу Вагнера в состав оркестра одного из самых значимых творений – тетралогии «Кольцо Нибелунга». Когда в 1853 году композитор принялся за сочинение «Золота Рейна», то искал особый тембр, который бы соответствовал духу легенды и воссоздавал звучание древнего лура. Тема Валгаллы – одна из самых весомых в драматургии оперы – должна была по замыслу композитора стать отражением древних скандинавских мифов, напоминая звучание древнего скандинавского рога – лура.

Поиски тембрового разнообразия привели Вагнера к решительному обновлению инструментовки, он разработал свою собственную разновидность медного духового инструмента, которая получила название **вагнеровской тубы**. Один из самых молодых духовых инструментов, туба Вагнера остается одним из наименее известных. На первый взгляд, она выглядит скорее неудачей среди инструментов, одним из ряда, представленных в XIX в., которые впоследствии не получили широкого распространения.

Несмотря на то, что вагнеровская туба ввиду несовершенства конструкции не получила повсеместного распространения, ее появление сыграло значительную роль в процессе обновления симфонического оркестра. Разработанная по заказу композитора, она использовалась другими авторами избранно, звучала в немногих произведениях, которые представляют определенную веху в истории развития группы медных духовых. Благородный тембр вагнеровской тубы максимально соответствовал эстетическим поискам художников второй половины XIX в. в области музыкально-тембровой драматургии.

Вагнер, задумав масштабную тетралогию, приступил к написанию «Золота Рейна». Он неустанно пытался усовершенствовать мотив Валгаллы. Композитору необходим был медный духовой инструмент, оптимально отвечающий поставленным художественным задачам, отличающийся чистым тоном, глубоким тембром и технической подвижностью. Сначала мастер намеревался поручить лейтмотив Валгаллы тромбонам, но вскоре остановился на тубе. Инструмента подходящей технической характеристики еще не было, но он хотел звук, который вызывал бы в памяти норвежские легенды и, что не менее важно, создавал бы оптимальное сочетание с другими инструментами группы медных духовых.

Археологические находки XVIII в. открыли для современников древние медные инструменты, немецкий композитор был знаком с звучанием луров [2, p. 788] и стремился найти нечто подобное для своего оркестра. Создание музыки потребовало от автора новых тембровых решений, требовалось найти инструмент более низкий и глубокий, чем валторна, но менее резкий, чем тромбон.

В итоге Вагнер пришел к мысли о необходимости создания новой разновидности медных духовых, которую он сконструировал и ввел в оркестр в виде двух пар: две *in F* и две *in B.* Таким образом четверной состав оркестра в «Кольце Нибелунга» стал дополнен квартетом вагнеровских туб. Как справедливо отмечал Р. Штраус в предисловии к трактату об инструментовке Г. Берлиоза, воплощение вагнеровских идей «это – во-первых, использование богатейшего полифонического стиля; во-вторых его применение в очень больших масштабах благодаря изобретению и употреблению вентильных валторн; в третьих – перенесение виртуозной техники, на которую до тех пор отваживались лишь в сольных концертах, на все оркестровые инструменты» [3, с. 9–10].

Действительно, оркестровые партитуры зрелых опер Вагнера отличаются чрезвычайным богатством и разнообразием тембровых сочетаний. Смелость в использовании группы медных духовых привела к обновлению тембровой драматургии

оперы. Сумрачный звук тубы в «Золоте Рейна» становится лейттембром темных сил, ярко выделяясь на общем фоне оркестровой палитры.

Композитор смело экспериментирует с новыми возможностями чрезвычайно низких звуков тубы *in C* в сочетании с квартетом вагнеровсих туб. Ансамбль низких медных духовых выступает с темами зловещего или же торжественно угрожающего характера, создавая ощущение надвигающихся мистических высших сил. Из четырех опер тетралогии именно в «Золоте Рейна» партия тубы трактуется наиболее выпукло, становясь определяющим фактором тембровой драматургии.

Многообразие применения тубы особенно проявляется в заключительной сцене оперы, когда апофеозом звучит вхождение Богов в Валгаллу. В этот момент на фоне трепещущего аккомпанемента струнных и арф торжественно мощно звучит тема у группы медных и деревянных духовых, дублируемая низкими струнными – лейтмотив Доннера. Вступающая далее тема Валгаллы поручена квартету туб, играющему на *piano*. Роль ансамбля туб в данном отрывке чрезвычайно велика, именно их обретоны придают невероятный размах полетной мужественной мелодии, устремленной ввысь. Октавное удвоение темы, звучащей у квартета вагнеровских туб и на октаву ниже у тубы *in C*, сообщает особую весомость тематизму.

В следующей опере тетралогии – «Валькирия» – сохраняется расширенный состав медной духовой группы. Вместе с тем здесь Вагнер ограничивается более скромной функцией тубы – инструменты звучат в основном как расширение басовой партии, не выделяясь в яркую самостоятельную тембровую линию. Вместе с тем им отводится важная роль в общей симфонической драматургии оперы. Во вступлении к первому действию композитор живописует грозу, одним из кульминационных моментов становится появление лейтмотива Доннера в исполнении ансамбля туб на фоне группы струнных. Благородное звучание квартета вагнеровских туб ярко оттеняется остинато скрипок и виолончелей. Вступают сначала две тубы *in B*, затем к ним присоединяются *in F*. Активные восходящие квартовые ходы звучат словно призыв рога, раздающегося в охваченном грозовым штормом лесу.

В данном фрагменте Вагнер нашел оптимальное сочетание групп оркестра, при котором характер тематизма посредством тембра обретает особую образную осязаемость. После того, как тема переходит к валторнам, ансамблю туб Вагнер поручает педальные выдержанные ноты. Мотив, расширяясь и постепенно поднимаясь в более высокий регистр словно надвигается на зрителя, эффект приближения мастерски воплощен композитором в партитуре вступления «Валькирии».

В одном из самых знаменитых отрывков оперы – «Полете валькирий» – тубы включаются в мощное *tutti* оркестра, величественно и раскатисто усиливая мощный тембр группы медных до крайних пределов. Стремительная музыка словно воспаряет вслед за героической Валькирией, сидящей верхом на пегасе. Этот фрагмент стал одним из символов вагнеровской музыки, грандиозность и эпическая мощь которого неразрывно связаны с героическим звучанием тубы.

Образная сфера великана Фафнера во втором акте «Зигфрида» сопровождается сольным высказыванием тубы *in C*, звучание которой подчеркивает массивную неуклюжесть героя.

Примечательно, что Вагнер поручает тубе чрезвычайно сложную мелодию, насыщенную хроматизмами, в крайне низком регистре, что для того времени было смелым расширением привычных границ технических возможностей медных инструментов. Кроме того, тема охватывает достаточно широкий диапазон – от *f* контроктавы до *a* большой октавы, требуя от исполнителя крепкой технической подготовки. Несмотря на это, в целом

состав оркестра в «Зигфриде» отличается большей камерностью по сравнению с «Золотом Рейна» и «Валькирией».

Кульминацией «Гибели богов» становится траурный марш на смерть Зигфрида. Это итог всей тетралогии, скорбный финал и развязка всех роковых событий, приведших героя к гибели. Примечательно, что тему марша Вагнер набросал уже в 1848 году, задолго до того, как начал поэтапное сочинение последней оперы тетралогии. Величественная оркестровая фреска включает в себя все основные лейтмотивы, первый раздел шествия посвящен Зигмунду и Зиглинде – родителям Зигфрида, в данном фрагменте чрезвычайно велика роль медных духовых.

Ансамблю туб поручается исполнение суровой героической темы. Функциональное разграничение внутри одной группы инструментов придает теме объемное насыщенное звучание при сохранении единства тембрового наполнения.

Редкий пример разграничения партии внутри одной разновидности не единственный в траурном марше, схожий прием Вагнер применяет в кульминации траурного марша, когда пять туб звучат с самостоятельными партиями. В данном фрагменте Вагнер использует мелкие длительности, редко встречающиеся в партитурах того времени при обращении к партии тубы. Аккорды, распределенные шестнадцатыми между тубами *in B, in F, in C,* представляют технические трудности для исполнителей.

Слитное звучание квинтета туб придает *tutti* оркестра фундаментальную масштабность. Траурный марш является одним из ярких примеров новаторской трактовки Вагнером группы медных духовых, и, в частности, тубы, характерна «функциональная переменность. Голос, сыгравший главный тематический материал, не умолкает, но меняет свою функцию и уходит на второй план, исполняя либо педали, либо голоса гармонического сопровождения» [1, с. 151].

Среди опер, в которых выделяется звучание тубы, необходимо отметить последнее творение Вагнера – мистерию «Парсифаль». Романтическая восторженность и особая возвышенная торжественность характеризуют музыку оперы. «Пространственная многослойность и, нередко, регистровая разорванность оркестровой фактуры составляют одну из наиболее заметных оригинальных черт стиля “Парсифаля”. Она заявлена как исходная характеристика фонической атмосферы оперы» [4, С. 63]. Новые эмоциональные грани, раскрытые Вагнером, требовали обновления состава оркестра.

Подводя итог анализу новаторства Вагнера в области использования тубы, следует отметить, что в каждой опере композитора – индивидуальный состав оркестра, а трактовка группы медных зависит от поставленных музыкально-художественных задач. При этом сохраняется неизменным чувство меры и гармоничной красоты звучания. Экзальтированный тон опер Вагнера требовал изменения динамики медной группы – в кульминационных моментах звучание ***fff*** могла озвучить только расширенная группа медных духовых. Использование тубы композитором прослеживается в нескольких направлениях – чаще всего она используется как фундамент, поддержка в зонах торжественных и величественных. В таких эпизодах фанфарные ходы подчеркиваются унисонным звучанием всей группы. Все эти примеры еще раз подтверждают, что тембру тубы композитор отводил первостепенное значение, осуществляя реформу симфонического оркестра в сторону расширения группы медных духовых, которые трактуются Вагнером дифференцированно, способствуя более иерархичному звучанию всего оркестра. Функциональное разграничение инструментов внутри одной группы становится отличительной чертой поздних опер Вагнера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Меновщиков Д. М. Медные духовые инструменты в оркестре Рихарда Вагнера. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mednye-duhovye-instrumenty-v-orkestre-riharda-vagnera/viewer (дата обращения: 21.02.2025).
2. Guion D. The Wagner Tuba: A History (review) // Music Library Association. – 2009. V. 65, № 4. – С. 787-789.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. – М. : Музыка, 1972. –1 т. – 306 с.
4. Гордон А. О. Музыкально-архитектурный Gesamtkunstwerk: об акустической детерминированности оркестрового стиля драмы Р. Вагнера «Парсифаль» // Журнал Общества теории музыки. – 2019. – №3 (27). – С. 53–78.

REFERENCES

1. Menovshchikov D. M. Mednye duhovye instrumenty v orkestre Riharda Vagnera. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mednye-duhovye-instrumenty-v-orkestre-riharda-vagnera/viewer (data obrashcheniya: 21.02.2025).
2. Guion D. The Wagner Tuba: A History (review) // Music Library Association. – 2009. V. 65, № 4. – Pp. 787-789.
3. Berlioz G. Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke. – M. : Muzyka, 1972. –1 t. – 306 p.
4. Gordon A. O. Muzykal'no-arhitekturnyj Gesamtkunstwerk: ob akusticheskoj determinirovannosti orkestrovogo stilya dramy R. Vagnera «Parsifal'» // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. – 2019. – №3 (27). – Pp. 53–78.

Мотин Данил Витальевич
аспирант искусствоведческого факультета
по направлению театральное искусство
АНО ВО «Института современного искусства»
e-mail: motin_danil@mail.ru

Motin Danil V.
Postgraduate student of the Faculty of Art History
in the direction of theatrical art
Institute of Contemporary Art

ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ ДРАМЫ В ПЬЕСАХ ТЕННЕССИ УЛЬЯМСА

Аннотация. Исследование раскрывает семиотические и языковые параллели между произведениями А.П. Чехова и американского драматурга Теннесси Уильямса. В центре внимания находится анализ лингвистических структур в драматургическом, мемуарном и публицистическом наследии Уильямса. Работа выдвигает предположение о существенном воздействии русской чеховской драматургической эстетики на формирование уникального идиостиля американского автора. Особое внимание уделяется тому, как структурно-семантические особенности пьес русского классика трансформировались и нашли отражение в языковом оформлении драматических произведений Уильямса. Театральный язык Чехова и его семиотика находят отражение как в самих пьесах, так и в их сценических воплощениях. Эта семиотика перекликается с новаторскими подходами Уильямса, которые проявляются в языковых инновациях его драматургии, театральных постановках и кинематографических приемах. Символизм как художественно-эстетическая категория возникает из стремления обоих драматургов сблизить театр и реальную жизнь. В их произведениях обыденные ситуации приобретают символическое значение, становясь знаками, когда бытовые детали включаются в широкий социально-исторический и философский контекст. Преемственность и общность между этими авторами прослеживается в их языковых интенциях, а воздействие чеховского драматургического текста становится очевидным при анализе их творческих подходов.

Исследовательская гипотеза о влиянии чеховских языковых приемов на творчество Т. Уильямса находит подтверждение при двустороннем анализе. С одной стороны, изучается построение самих драматических произведений Уильямса, с другой - привлекаются автобиографические материалы, раскрывающие, как творческое сознание американского драматурга воспринимало и трансформировало семантико-структурные особенности пьес Чехова.

Ключевые слова: Т. Уильямс, А.П. Чехов, драма, особенность, произведение, свежий взгляд.

REFLECTION OF RUSSIAN DRAMA IN THE PLAYS OF TENNESSEE WILLIAMS

Abstract. The study reveals semiotic and linguistic parallels between the works of Anton Chekhov and the American playwright Tennessee Williams. The focus is on the analysis of linguistic structures in Williams' dramatic, memoir, and journalistic legacy. The work suggests the significant impact of the Russian Chekhov dramatic aesthetics on the formation of the unique idiosyncrasy of the American author. Special attention is paid to how the structural and semantic features of the plays of the Russian classic were transformed and reflected in the linguistic design of Williams' dramatic works. Chekhov's theatrical language and his semiotics are reflected both in the plays themselves and in their stage incarnations. This semiotics resonates with Williams'

innovative approaches, which manifest themselves in the linguistic innovations of his drama, theatrical productions and cinematographic techniques. Symbolism as an artistic and aesthetic category arises from the desire of both playwrights to bring theater and real life closer together. In their works, everyday situations acquire symbolic meaning, becoming signs when everyday details are included in a wide socio-historical and philosophical context. The continuity and commonality between these authors can be traced in their linguistic intentions, and the impact of Chekhov's dramatic text becomes obvious when analyzing their creative approaches.

The research hypothesis about the influence of Chekhov's linguistic techniques on the work of T. Williams is confirmed by a two-way analysis. On the one hand, the construction of Williams' dramatic works themselves is studied, on the other hand, autobiographical materials are used that reveal how the creative consciousness of the American playwright perceived and transformed the semantic and structural features of Chekhov's plays.

Keywords: T. Williams, A.P. Chekhov, drama, feature, work, fresh look.

Введение. Влияние творчества Чехова А.П. на драматургическое искусство Теннесси Уильямса - тема, которая привлекает внимание исследователей не первый год. Однако лингвистический аспект этого влияния остается малоизученным как в российском, так и в зарубежном литературоведении. Исследователи преимущественно сосредоточены на анализе параллелей в сюжетах, конфликтах и тематике произведений. Изучение мемуаров Уильямса раскрывает интересные автобиографические детали: 1935 год стал поворотным моментом, когда американский драматург познакомился с произведениями русской драмы. Это знакомство оказалось значимым для формирования как личности Уильямса, так и его творческого почерка. Сам Уильямс признавался в своих воспоминаниях: "Тем летом я проникся особым стилем письма Антона Чехова, по крайней мере...". "Я обнаружил родственную душу в его литературной чувствительности, когда впервые познакомился с его короткими рассказами. Сегодня понимаю его сдержанность, хотя по-прежнему очарован изящной поэтичностью стиля. По моему мнению, среди современных драматических произведений только «Мадам Кураж» Брехта может соперничать с величием «Чайки»." [1, С. 216; 2].

Цель исследования – изучение особенностей отражения и влияния русской драмы на пьесы Т. Уильямса (на примере А.П. Чехова).

Материалы и методы исследования. Анализ, синтез, обобщение, сравнение, наблюдение.

Результаты исследования. Анализируя пьесы Т. Уильямса, невозможно не заметить значительное воздействие русской драматургической традиции, в частности произведений А.П. Чехова. Духовные ценности и вера в человеческую натуру объединяют этих авторов, для которых эстетические идеалы и душевная теплота представляют первостепенную важность. Творческое родство драматургов проявляется через многослойный символизм, тщательную проработку персонажей, создание неповторимой лирической атмосферы и насыщенного подтекста. Интересно проследить параллели между социальными группами в их произведениях: угасающая южная аристократия в пьесах Уильямса перекликается с образами увядающего дворянства в чеховских произведениях. Существенным аспектом этого влияния является также творческая переработка Уильямсом чеховских драматургических приемов и сюжетов. Уильямс трансформирует русскую пьесу, адаптируя её для американской аудитории через призму культурных ценностей США. В процессе адаптации он кардинально меняет драматургическую структуру: делает сюжет более динамичным, устраняет многослойность подтекста, пересматривает характеры героев и логику их взаимодействия. Мотивация персонажей получает новую трактовку,

созвучную американскому менталитету, что позволяет зрителю лучше понять и прочувствовать смысл произведения [3].

Американский драматург Т. Уильямс признавал огромное влияние чеховских драм на свое творческое становление. "Чайка", которую он считал одной из величайших современных драм, привлекала его утонченной поэтичностью, а произведения русского писателя в целом развили его художественную чувствительность. Согласно наблюдениям советского критика В.Я. Вульфа, Уильямс, подобно Чехову, не выдумывал сюжеты, а трансформировал собственный жизненный опыт в творчество, особенно ярко выражая свои переживания через женские персонажи. Близость эстетических принципов, поэтики и проблематики делает Уильямса одним из наиболее духовно родственных Чехову авторов [4, с. 40].

Размышляя о человеческом счастье и его отсутствии, американский драматург следовал по пути, проложенному его русским предшественником. Инновационная "новая европейская драма" с ее смелостью пересматривать устоявшиеся ценности стала фундаментом для изысканной поэтики обоих авторов. Их творческое родство проявляется не только в схожей тематике, но и в мастерстве художественного воплощения. В период с 1944 по 1962 годы Уильямс создал произведения, которые критики и исследователи литературы считают его лучшими работами: "Ночь игуаны", "Сладкоголосая птица юности", "Орфей спускается в ад", "Кошка на раскаленной крыше", "Трамвай 'Желание'" и "Стеклянный зверинец". В этих пьесах отчетливо прослеживается влияние чеховского театра, где центральным становится философское исследование причин человеческих страданий и условий для достижения благополучия [4, с. 40].

Подобно Чехову, Уильямс привнес свежий взгляд на фундаментальные вопросы бытия. В его творчестве извечные дилеммы – реальность против иллюзий, правда против обмана, жизненные ценности и поиск смысла существования – раскрываются в новом свете. Взаимоотношения личности и социума, нравственный выбор и духовные искания обретают уникальные оттенки под пером драматурга, расширяя традиции чеховской глубины осмысления человеческой природы [4, с. 40].

В своем анализе театровед И. Самойленко отмечает, что Т. Уильямс возродил в театре фигуру романтического героя-любовника, но в совершенно новом ключе. Драматург творчески переработал это классическое амплуа, приспособив его к запросам современного зрителя. Убедительным подтверждением этого тезиса служат такие персонажи Уильямса, как Килрой, Чанс Уэйн, Шэннон и Вэл Ксавьер. В представлении автора современный человек XX столетия принципиально уязвим и хрупок, поэтому его герои-любовники, при всей их романтичности, наделены множеством пороков и внутренних изъянов, отражающих эту беззащитность [5].

Уильямс, вдохновленный концепцией "внутреннего действия" Чехова, сумел отразить в своих драматических произведениях состояние общества через призму психологии отдельных персонажей. Практически все работы этого драматурга характеризуются незавершенностью сюжетной линии – приемом, который впервые ярко проявился в "Стеклянном зверинце". Такая особенность, как открытый финал, не была случайным решением автора. Она стала фирменным почерком Уильямса, позволяющим ему преобразовывать индивидуальные истории в масштабные общественные полотна [5].

Исследователи продолжают проявлять интерес к произведениям Т. Уильямса, чьи пьесы остаются актуальными на театральных подмостках и сегодня. Драматург, следуя традициям значительных западноевропейских литераторов, в том числе Ф. Геббеля, сформировал собственное творческое направление. Уильямс считал внутреннее эмоциональное действие, а не внешние события, сущностью драматического искусства. Это

фундаментальное понимание драмы как пространства переживания, а не поступка, определяет непреходящую ценность его драматургического наследия [5].

Теннесси Уильямс, восхищаясь "Чайкой" как непревзойденным образцом современной драматургии, долгое время мечтал создать ее адаптацию. Однако реализация этой идеи постоянно откладывалась. Причиной служило убеждение, что произведения с глубоко русскими корнями невозможно полноценно освободить от "ограничений перевода" [7, с. 67]. Англоязычной аудитории, ориентированной на динамичное развитие сюжета, трудно воспринимать размеренное повествование без ярких внешних событий. Для успешной адаптации требовалось не просто перевести, но существенно переработать фабулу чеховского произведения, адаптируя ее под ценностные ориентиры западного зрителя, которому загадочность русской души представляется чуждой и непонятной. Этот творческий замысел так и остался нереализованным [6].

После того как драматург добился признания в литературных кругах и коммерческого успеха, он наконец реализовал свою давнюю мечту, создав "Записную книжку Тригорина". В процессе создания этого произведения Т. Уильямс предвидел и действительно столкнулся с трудностями передачи специфики русского менталитета и культурных особенностей жизни в России. Несмотря на то, что в пьесе внешне сохраняется спокойная, размеренная интонация, характерная для русского классика, исследователи подчеркивают присутствие напряжения. Сам автор во вступительном слове выразил опасения, что его попытки сделать Чехова понятнее американскому зрителю могут не увенчаться успехом, несмотря на все приложенные усилия [6].

Переосмысление происходит на американской языковой сцене - "закулисные" элементы творчества Чехова выносятся на передний план, проясняя смысловые нюансы и делая отношения персонажей более прозрачными. Характерные для русской ментальности концепты приобретают иное звучание: "усадьба", "нахальство" и "сглаз", легко воспринимаемые русской аудиторией, трансформируются в ином культурном контексте. При этом, согласно исследованиям А. Вежбицкой, наиболее яркими маркерами русского национального характера выступают такие уникальные понятия, как "душа", "грусть" и "тоска", которые постепенно расширяют свое присутствие в межкультурной коммуникации [7].

Американская нация и драматурги зачастую не способны полноценно уловить некоторые аспекты произведения, поэтому эти элементы либо подвергаются изменению, либо полностью устраняются из пьесы. Показательный пример — различное толкование ключевого монолога Тригорина. В то время как оригинальный чеховский персонаж размышляет о внутренних страданиях писателя, его призвании и утонченной творческой природе, Тригорин в американской интерпретации становится выразителем взглядов самого Уильямса, критикующего общественные стандарты и материальные критерии успеха, которыми руководствуется Америка в своих оценках [4].

Т. Уильямс, вдохновившись "Чайкой", создал не просто адаптацию для американской публики, а полностью самобытное произведение. "Записная книжка Тригорина" представляет собой оригинальную интерпретацию, где автор трансформировал чеховские идеи через призму собственного мировоззрения, существенно отличающегося от русского менталитета. Даже без знания критических исследований и библиографических материалов очевидна творческая связь между драматургами из разных культур. Нельзя говорить о превосходстве или уступках одного текста другому – это разные художественные миры, хотя и имеющие общие корни в сюжетной основе [8].

В произведениях русского драматурга А.П. Чехова американский писатель обнаружил поразительное сходство с собственной семейной ситуацией. Летом 1934 года произошло его первое знакомство с "Вишневым садом" и "Чайкой", а также с тремя томами

личной корреспонденции Чехова, что создало ощущение духовной близости с русским автором. Уильямс усматривал параллели между героями чеховских пьес и своими родственниками, особенно в динамике отношений между Ириной Аркадьевой и её сыном. Для американского драматурга его собственная семья представлялась группой несчастных людей, вынужденных сосуществовать из-за кровных уз и обстоятельств, обречённых на постоянное взаимное разочарование и неудовлетворённость. Сравнивая Сент-Луис, город своего детства, с Таганрогом, молодой Теннесси находил удивительные параллели между этими местами. В процессе изучения корреспонденции он также осознал, насколько сам напоминает образ "вечного студента" Пети Трофимова, обнаружив в нем черты своего характера [4].

В области художественного стиля отчетливо проявляются концептуальные типологические параллели между пьесами Т. Уильямса и А. П. Чехова. Выдающиеся театральные деятели – В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский – смогли успешно поставить произведения Чехова именно благодаря глубокому пониманию уникального баланса драматических и поэтических элементов в его творчестве. Бернард Шоу не случайно охарактеризовал Чехова как выдающегося "поэта-драматурга". Особая лирико-поэтическая атмосфера, мастерски созданная в пьесах обоих авторов, очаровывает зрителей и читателей. Эта поэтическая природа драматургического мышления была признана знаменитыми интеллектуалами и творцами как в международном пространстве, так и в российской культурной среде [9, с. 328].

Концепция объединения различных видов искусства, а также интеграция авторского стихотворчества в структуру драматических произведений, определяют поэтическую сущность "пластического театра" Теннесси Уильямса. В разговоре с Я. Н. Засурским Эдвард Олби кратко и метко охарактеризовал особенность творческого мышления драматурга: "Теннесси Уильямс — поэт" [3, с. 13]. Томас Ланир, увлекавшийся поэзией с молодых лет и сам создававший стихи, выбрал свой творческий псевдоним, вдохновившись фамилией поэта-романтика викторианской эпохи [9, с. 328].

В своих драматургических произведениях автор часто интегрировал поэтические элементы — как целые стихотворения, так и их отрывки. Для воплощения этой идеи он создавал персонажей-поэтов: Вэл Зевьер, исполняющий "Балладу о Райских травах", напоминает Орфея; Том Уингфилд, работающий в обувном магазине, сравнивается с Шекспиром; а Джонатан Коффин завершает свой жизненный путь созданием прекрасной поэмы. Поэтическое творчество автора представлено двумя сборниками — "Андрогин, любовь моя" (1977) и "В зиме городов" (1966), философско-художественная направленность которых перекликается с его пьесами, отражая влияние эпохи Альфреда Теннисона [9, с. 328].

В театральных произведениях как американской, так и русской драматургии поэтическая атмосфера формируется схожими художественными приемами. Музыкальное сопровождение занимает особое место: джазовые мотивы и мягкие скрипичные мелодии у Уильямса контрастируют с гитарными аккордами, фортепианными пассажами и духовыми оркестрами в пьесах Чехова. Режиссерские указания создают основное настроение отдельных сцен и эпизодов. Выразительные паузы, искусство недосказанности ("подводное течение") и самобытные диалоги с уникальным эмоционально-психологическим оттенком — все эти инструменты объединяют творческие подходы драматургов обеих культур при создании лиро-поэтического театрального пространства [9, с. 328; 10].

Заключение. Таким обарзом, изучение взаимовлияния произведений А. П. Чехова и американской драматургии открывает новые перспективы анализа. Уникальный идиостиль Т. Уильямса сформировался благодаря его осознанному творческому диалогу с чеховскими пьесами. Американский драматург не просто заимствовал, но аналитически исследовал и

переосмысливал структурные и смысловые аспекты работ русского классика, что позволило ему расширить границы драматического искусства. Современная мировая драматургия немыслима без эмоционально насыщенных ремарок Уильямса, ставших его фирменным инновационным приемом. Глубокое исследование автодескриптивных элементов в текстах обоих авторов предоставляет убедительное основание для дальнейшего сравнительного анализа их творческого наследия. В драматических произведениях Чехова были найдены инновационные языковые приемы, которые впоследствии Уильямс развил, черпая вдохновение из кинематографа и разнообразных семиотических источников. Он обогатил свое творчество выразительными средствами, заимствованными из современных ему визуальных искусств и театральных форм, характеризующихся знаковой неоднородностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ходус В.П., Багдасарян А.Г. Влияние языка драм А. П. Чехова на структурно-семантическую организацию драматургических текстов т. уильямса. Гуманитарные и юридические исследования. - 2017. - №4. – С. 215-220.
2. Ревякин А.И. Чехов // Русские писатели. М., 1971
3. Курмелев, А. Ю. Позднее творчество Теннесси Уильямса в контексте традиций европейского театра XX века : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Курмелев Антон Юрьевич. — Нижний Новгород, 2012. — 203 с.
4. Ковалькова, А. В. А.П. Чехов и Т. Уильямс: литературный диалог / А. В. Ковалькова // Нургалиевские чтения-х: научное сообщество молодых ученых XXI столетия. Филологические науки : Сборник Статей Международной научно-практической конференции молодых ученых, посвященной 25-летию со дня основания Евразийского национального университета имени Л.Н. Гумилёва, Нур-Султан, 25–26 февраля 2021 года. – Нур-Султан: Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева, 2021. – С. 38-43.
5. Корженок, И.В Драматургия теннесси уильямса. URL: http://80.94.168.188/bitstream/handle/123456789/28055/126_DRAMATURGIYA_TENNESSI_UILYAMSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
6. Уильямс. Т. Мемуары [Текст]/ Т. Уильямс. М.: Подкова, 2001.
7. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997.
8. Курмелев, А.Ю. Американская «Чайка». А.П. Чехов в интерпретации Т. Уильямса // Вестник Вятского государственного университета. - 2008. - № 3. - С. 162-165.
9. Котлярова, В. В. Драматургия А. П. Чехова и Теннесси Уильямса: типология проблематики и поэтики в интернациональном культурном пространстве / В. В. Котлярова // Дергачевские чтения - 2014: Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций : Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием, Екатеринбург, 06–07 октября 2014 года. – Екатеринбург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2015. – С. 321-330.
10. Brewster, D. East-West Passage: A Studying Literary Relationship. London, 1954.

REFERENCES

1. Khodus V.P., Bagdasaryan A.G. The influence of A. P. Chekhov's drama language on the structural and semantic organization of T. Williams' dramatic texts. Humanitarian and legal studies. - 2017. - No. 4. – Pp. 215-220.

2. Revyakin A.I. Chekhov // Russian writers. Moscow, 1971
3. Kurmelev, A. Y. The later work of Tennessee Williams in the context of the traditions of the 20th century European theater : dissertation... Candidate of Philological Sciences : 01/10/03 / Kurmelev Anton Yurievich. — Nizhny Novgorod, 2012. — 203 p.
4. Kovalkova, A.V. A.P. Chekhov and T. Williams: a literary dialogue / A.V. Kovalkova // Nurgaliev readings-x: scientific community of young scientists of the 21st century. Philological Sciences : Collection of Articles of the International Scientific and Practical Conference of Young Scientists dedicated to the 25th anniversary of the founding of the L.N. Gumilyov Eurasian National University, Nur-Sultan, February 25-26, 2021. Nur-Sultan: L.N. Gumilyov Eurasian National University, 2021, Pp. 38-43.
5. Korzhenok, I. In The drama of Tennessee Williams. URL: http://80.94.168.188/bitstream/handle/123456789/28055/126_DRAMATURGIYA_TENNESSI_UILYAMSA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
6. Williams, T. Memoirs [Text]/ T. Williams, M.: Horseshoe, 2001.
7. Vezhbitskaya A. Language. Culture. Cognition. Moscow: Russian Dictionaries, 1997.
8. Kurmelev, A.Y. The American "Seagull". A.P. Chekhov in the interpretation of T. Williams // Bulletin of Vyatka State University. - 2008. - No. 3. - Pp. 162-165.
9. Kotlyarova, V. V. The dramaturgy of A. P. Chekhov and Tennessee Williams: a typology of problematics and poetics in the international cultural space / V. V. Kotlyarova // Dergachev Readings - 2014: Russian literature: types of artistic consciousness and dialogue of cultural and national traditions : Proceedings of the XI All-Russian Scientific Conference with International Participation, Yekaterinburg, October 06-07, 2014. Yekaterinburg: Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Professional Education Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin, 2015. – Pp. 321-330.
10. Brewster, D. East-West Passage: A Studying Literary Relationship. London, 1954.

Воронецкая-Соколова Юлия Георгиевна
доцент, кандидат искусствоведения,
доцент кафедры режиссуры телевизионных сериалов и ТВ-программ
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»
e-mail: juliaart2005@rambler.ru

Voronetskaya-Sokolova Yulia G.
Associate Professor, Candidate of Art History,
Associate Professor of the
Department of Directing Television Series and TV Programs
Petersburg State Institute of Film and Television

РОЛЬ ПЕСНИ В СОЗДАНИИ МИРА ДЕТСТВА В ВОЕННЫХ ФИЛЬМАХ 1960-Х ГОДОВ СССР

Аннотация. Статья посвящена анализу советских военных фильмов, в центре которых находится образ подростка. Особое внимание уделено роли песен, включенных в систему выразительных средств фильмов, которые во многом определяют наполнение экранного мира. Диегитический анализ кинопроизведения, позволяет выявить структурное, смысловое и образное предназначение вокально-музыкальных композиций в формировании особого экранного времени и пространства, определить какую роль они играют в создании образа героя, его физической и субъективной среды. Песня, неся уникальные приметы конкретного времени, погружает зрителя в исторический контекст происходящего в фильмическом пространстве, усиливает художественную убедительность эпизодов и сцен вызывая у него соответствующие ассоциации.

Ключевые слова: Советский кинематограф, Великая Отечественная война, диегитический анализ, песня, экранный образ, юный персонаж.

THE ROLE OF SONG IN CREATING THE WORLD OF CHILDHOOD IN WAR FILMS OF THE 1960S IN THE USSR

Annotation. The article is devoted to the analysis of Soviet war films, in the center of which is the image of a teenager. Particular attention is paid to the role of songs included in the system of expressive means of films, which largely determine the content of the screen world. Diegetic film analysis allows us to identify the structural, semantic, and figurative purpose of vocal and musical compositions. Which form a special screen time and space. And also to determine what role it play in creating the image of the hero, his physical and subjective environment. The song bearing unique signs of a specific time, immerses the viewer in the historical context of what is happening in the film space. It enhances the artistic persuasiveness of episodes and scenes, evoking corresponding associations in the audience.

Keywords: Soviet cinema, The Great Patriotic War, diegetic film analysis, song, screen image, young character.

Советский кинематограф, получив новый инструмент художественной выразительности – звук, с 1930-х годов разрабатывает особый звукозрительный подход к созданию образа. Экранное искусство активно использовало песенное творчество в создании эмоциональной и семантической среды фильма, наполняя экспрессией и дополнительным смыслом зрительный ряд. В контексте советской нормативной эстетики и в соответствии с принципами социалистического реализма эта творческая практика утверждала народность, идейность и конкретность в ясных и узнаваемых для самой

широкой аудитории формах. Песни благодаря текстоцентричной природе, будучи переложенными на соответствующий посылу ритм и лад, становились массовыми, закреплялись в последствии как часть культурного кода.

Период 1960-х годов выделяется из всей истории кинематографа СССР привнесением авторского начала и формированием новой киностилистики. Отход от уже устоявшегося спектра выразительных средств, растиражированных клише сигнализировал не только о новых интерпретациях, но и об отказе от завоевания массовой аудитории, отвергал прежде неуклонное правило общедоступности и общепонятности [1, с. 493]. Возможно, именно в эту эпоху находят воплощение открытия С.М. Эйзенштейна, опубликованные впервые в 1956 году [2]. Как отмечает С.И. Фрейлих, эйзенштейновская трактовка синтеза звука и изображения («Вертикальный монтаж») «становится инструментом воплощения внутреннего монолога, то есть выхода в подсознание», который ломает границы реализма, не поддается контролю и потому входит в противоречие с принципами диктата ясного идеологического послания [3, с. 427]. В связи с чем особенный интерес вызывают новые возможности песни в создании экранного мира детства.

Дооттепельные кинопроизведения мыслили маленького гражданина как члена советского общества, образ которого был неотделим от его действий, соотносимых с благом для коллектива. В советской ментальности и искусстве были выстроены четкие координаты бытия ребенка-подростка, обозначено его место в обществе, обязанности, поэтапная перспектива взросления и цель стать достойным строителем коммунизма. Мир советского детства включал в понятие семьи социальные институты (школа, коммунистические организации, производственные коллективы), поскольку они регулировали его воспитание, контролировали родителей.

Когда наступило испытание войной, ребенок не был изолирован от всеобщей беды, так как границы между обществом и семьей почти не существовало. Особенностью оттепельной рефлексии стало открытие внутреннего мира ребенка, его связи с родителями, его переживаний, сомнений. Индивидуальное проживание трагедии войны в фильмах этого периода часто прочитывается как личный апокалипсис и вселенская катастрофа [4, с. 32]. Экран, адресованный детской аудитории, заговорил необычным языком. Военная тема, раскрывается в сюжетах о противостоянии юного героя врагу в условиях партизанского движения и в тылу. Ее отражение воплощено в картинах как традиционного направления, основанного на нормативных установках, так и авторского прочтения, и их сочетаний.

Рассмотрим на конкретных примерах, используя методологию структурного анализа, художественную выразительность песни, а также ее функции. Согласно определению Д. Бордуэлла, история событий героя и его мир, то есть диегезис, имеют определенные границы, относительно которых располагаются элементы диегитичной и недиегитичной природы [5, с. 102]. Песня, как синтез музыки и поэтического текста, неспетая персонажем в кадре презентует отдельный слой смыслов и чувств, принадлежащих автору, а не экранному миру. Она недиегитична. Диегитический же звук имеет источник в экранном пространстве, в ряде случаев не помещаемый в кадр, но распознаваемый зрителем как принадлежащий миру героя [5, с. 342]. Модель, предложенная А. Деникиным, включает также и метадиегетические звуки, «представляющие зрителю субъективные состояния персонажей, связанные с изображением на экране снов, галлюцинаций или видений в изменённом состоянии сознания». Семидиегетические (полудиегитические) звуки составляют пространство хоть и синхронное с изображением, но с очевидной долей привнесения, насыщенное дополнительными характеристиками, лишь частично вписанное в рамки диегезиса [6].

Устоявшимся приемом на протяжении трех десятилетий стало включение в звуковую партитуру недиегитичной песни в самом начале картины. Так были созданы

вокально-музыкальные эпиграфы к лентам «Улица младшего сына» (реж. Л. Голуб, Беларусьфильм, 1962) и «Это было в разведке» (реж. Л. Мирский, к/с им. Горького, 1968). В первой картине звучит традиционно пионерская песня – «Если сомкнуты тесно ряды» (текст М. Светлов, музыка В. Оловникова, 1962), которая задает тон началу рассказа о жизни пионера-героя Володи Дубинина. Мажорно-хоровое исполнение сопровождает счастливое мирное довоенное детство в «Артеке» на Черном море. Идея горячей любви к Родине, неотделимая от готовности к подвигу ради нее, заключается в словах припева – «Пусть над землёю песни плывут, / Песни плывут – юности торжество. / Родина ждёт, товарищи ждут. / Подвига ждут твоего». Разворачивающаяся в дальнейшем история героической обороны Керчи, уход сына капитана к партизанам в катакомбы, подземельное братство и борьба с оккупантом последовательно ведут зрителя по пути свершения подвига Володи. Гибель мальчика происходит за кадром. Кадры скорбного преклонения, увековечивания памяти о нем в названии улицы и песня дают посмертную жизнь герою в соответствии с каноном «экранного жития пионера-героя» [7, с. 65]. Изображение пламени факела, запуска именной ракеты, парада нового поколения пионеров победившей Отчизны, стелы героям защитникам сопровождаются звуком хора. В отличие от начала фильма в кадре показаны горнисты, что в сочетании с синхроном трубы, делает песню семидиегитической, поскольку часть аудиоряда привнесена извне. Он формирует структуру фильма, помогая осмыслить всю ленту как рассказ с позиции современного дня. Мажорный лад наделяет весь путь героя посмертным торжеством, а песенное обрамление создает законченную, организованную как живописное полотно композицию.

Аналогичен героический зачин в картине конца 60-х «Это было в разведке». Вокально-музыкальная композиция «Наш черёд, ребята» (сл. Л. Куксо, муз. Л. Афанасьев, 1968) в сольном внекадровом исполнении юным певцом сопровождается напряженной ритмической музыкой с ударными акцентами, характерными для маршей. Композиционно кинофильм выстроен без канонического эпизода мирного счастья. Зритель с первых кадров погружается в героические будни – панораму танкового наступления. «Солдатская труба зовет... Вот и настал сегодня наш черед», «Мой смелый друг, гордись своей судьбой, / Книги напишут и про нас с тобой!» Слова песни обещает посмертную славу героя: «Тот, кто с отвагою привык дружить, / Тот тыщу лет на свете будет жить!» В фильме эта песня больше не звучит, уступая место трехкратному использованию куплетов песни «Соколенок» (сл. Л. Куксо, муз. Л. Афанасьев, 1968). Семантика баллады наделяет образ птенца сокола человеческими качествами. Мужское хоровое лирическое исполнение, использование рассказа от первого лица – «Я домой его принес, / Свил гнездо в кустах зеленых. / Оперился и подрос. Соколенок, соколенок» – создает образ теплой отеческой любви к питомцу. Таким образом содержание первой и второй песни презентуют двух героев – мальчика и его взрослого товарища. Обе песни отсылают к личностному пути героя.

Первый раз (0.40.43)[16] солдаты поют в кадре, поддерживая Васю, отправленного за лихачество под арест. Поскольку в этой сцене заявленный в звуке инструментальный аккомпанемент не присутствуют в кадре, то композиция семидиегетическая. Второй раз песня возникает (0.49.42) в эпизоде, когда после тяжелого боя бойцы едут на грузовиках. В кадре нет поющих. И очевидно, что так проявляется тема, которая в киномузыке заявляет о себе связью с «первым ее проведением и изображением» [8, с. 130]. Финальные две минуты также сопровождаются оркестрованной песней за кадром (1.25.25 – 1.28.13). В апреле 1945 года старший товарищ неожиданно узнает о выжившем в страшных испытаниях двенадцатилетнем бойце, отправляется на встречу с ним. Строй бойцов уходит по дороге вглубь кадра. Вокальная композиция принимает характер и личного, и коллективного

[16] Здесь и далее дается указание тайм-кода (час.мин. сек)

переживания, передает ощущение душевной привязанности солдат к сыну полка. Песни к лентам Л. Голуба и Л. Мирского написаны через двадцать лет после войны, и, не являясь частью хронотопа, отсылают к поздней рефлексии тех событий.

Военную закадровую песню на два голоса (низкий мужской и высокий женский) в более поздней переработке задействует режиссерское осмысление в фильме «Через кладбище» (реж. В. Туров, Беларусьфильм, 1964) - «Закури, дорогой, закури… / Ты сегодня до самой зари / Не приляжешь, уйдешь опять / В ночь глухую врага искать». Вокальная композиция обрамляет полную драматизма историю, организуя повествование как один из многих моментов войны. Путешествие юного Михася из лесного стана партизан в оккупированную немцами деревню за необходимым для боеприпасов толом (тринитротолуол) подобно пересечению границы миров. Пластика кадра активно использует принцип разделения на верх и низ, право и лево экранного пространства. Впрочем, и само название картины указывает на связь яви и нави – мир загробный и мир настоящего в координатах напряженной опасности находят пересечение в подпольной кузнице, расположенной в кладбищенской православной часовне.

Влюбленная в подростка Клава напутствует его словами «Я люблю тебя. И ты никогда нигде не пропадешь». Это мистическое заклинание убережет героя, когда ему придется заглянуть в ад. Песня звучит два раза – на пути к механику Бугрееву (0.11.08 – 0.12.47) и обратно из Жухалович к партизанам, после его гибели (1.17. 46 – 1.18.31). Сазон Иванович, староста, сотрудничающий и с немцами, и с партизанами, уподоблен Харону, перевозящему через реку Лету души в царство мертвых[17]. Управляя повозкой, минуя патрули на дорогах осквернённой врагом Родины, староста неуклонно выполняет миссию проводника между мирами.

Центральное действо ленты, извлечение взрывчатого вещества, происходящее в молитвенной зале, обрывается взрывом. Михась погружается в предсмертные видения. Первое, что он видит после своего воскрешения, – красивую молодую женщину, полную жажды жизни. Парень очарован и заворожен, стоя на пороге миров. Он начинает ощущать в себе ранее неведомое. Образы фресок (Спаситель, Мария Магдалина, апостолы) и образы персонажей (блаженный Феликс, светящаяся женственностью Ева) свидетельствуют о совершаемых действиях, сакрализуют их, выводя на уровень внемирской значимости.

Тревожная тайна двумирия окутывает происходящее на экране на протяжении всего фильма: враги и родные, мертвые и живые. В двуголосной контрастной по тембру голосов песне находит аудиальное образное воплощение дихотомия мужчины и женщины. Гитарное сопровождение вносит ритмический порядок и связывает верхние с нижними регистрами голосов средним. Такое переложение фронтовой песни в картине В. Турова исходит из музыкально-звукового концепта композитора Андрея Волконского. Очевидные авангардные подходы, основанные на глубоком понимании полифонической фольклорной, духовной музыки, сложнейших обертонов в контексте фильма задействуют вокал. «Синтез напряжения, апокалипсиса и духовной возвышенности делают видимое слышимым и осязаемым» [9]. Мир подростка расширяется пределами смерти и любви. Священная сила

[17] Мутная здесь, от грязи, огромным провалом пучина
Буйствует и повергает все груды песчаные в Кокит,
Воды сии и поток блюдет перевозчик, ужасный
Грязью чудовищной Харон; с его подбородка, обильно
Спутаны, свисли седины; все в пламени, взоры недвижны;
Плащ загрязненный, узлом завязал, с плеч ниспадает,
Сам он шестом направляет ладью и ведет на ветрилах,
И в своем ржависто-синем челне тела перевозит (Публий Вергилий Марон. Памятники мировой литературы. Энеида / пер. В. Брюсов, С. Соловьев. Ред., вступ. ст. и коммент. Н. Ф. Дератани. Ленинград, Москва: Академия, 1933. С.166.)

защиты Царицы небесной актуализируется в звукозрительном женском образе и синтезируется с другими мифологическими аллюзиями. Песня, воплощающая женский плач и утешение защитника, будучи недиегитичной, создает дистанцию между героями фильма и зрителем, позволяя ему воспринимать повествование сквозь призму авторского видения.

Апокалиптичны, запредельны и песенные аспекты в «Иваново детство» (Мосфильм, 1962), которые внутрикадрово используются А. Тарковским для воплощения своего понимания надтреснутой души героев. Скитаясь по сожженным деревням, в развалинах избы, двенадцатилетний Иван встречает деда держащего на веревке петуха. Тот деловито закрывает-открывает дверь, не охраняющую былое пространство дома, а лишь обозначающую проем в утраченное. Ищет гвоздь, чтобы укрепить на несуществующей стене наградную грамоту. Лишь погодя мальчик понимает, что дед «не в себе». Говоря сам с собою несчастный напевает: «И кто его знает. Чего он моргает» (сл. М. Исаковский, муз. В. Захаров, 1938). Довоенная популярная песня-раздумье о поведении парня содержит несложный мотив влюбленности. В контексте данного эпизода фильма (0.29.53 - 0.30.58) она выливается в плач щемящей боли утраты семьи, подруги и разрушения всего устройства жизни. Необратимость потерь роднит старика и мальчика, душа каждого из них расколота войной. Блуждание на пепелище затягивает обоих в воронку болезненного разрушения личности. Деду уже не поможет отгоняющий темные силы крик петуха. Иван, которого нагнала машина подполковника Грязнова, оставляет деду хлеб, и так братается с ним, разделяет судьбу. Песня на фоне скрипа двери уничтоженного жилья, крика петуха - аудиальный образ народной боли.

Как стон измученной души, раздается в фильме и цитата из русской народной песни «Не велят Маше за реченьку ходить», которая звучит трижды в акапельном исполнении Ф. Шаляпина и остается недопетой В подвале разрушенной церкви, которая успела стать не только пристанищем советских разведчиков, но и фашистским застенком, патефонная пластинка оживает голосом великого русского баса. Специально для фильма была написана сцена с починки механического звукового устройства, во время которой Катасонов и Холин разрабатывают план отправки Ивана в тыл врага. Мальчик в это время разглядывает гравюры А. Дюрера в Библии, размышляет о всадниках апокалипсиса. Сравнивает всадника на бледном коне, Смерть (Откр. 6:7–8) с фашистами, которых он видел. Лежащий на полу колокол предвещает недоброе. Уже было выходящих бойцов оглушает шаляпинский распев, остерегающий идти на реку (0.54.39). Тени человеческих фигур на сводах и звук капель сигнализируют о преломлении времени и начала отсчета небытия. Повтор (1.14.19) песни происходит, когда по традиции в молчании небольшой отряд перед выдвижением присаживаются «на дорожку». Гальцев внезапно заводит патефон, вызвав возмущение Холина, этой ни к месту музыкой.

Надо отметить, что лирическая в основе песня, о несчастливой любви и обреченности Маши в мужском басовом исполнении воспринимается зловеще. Певучесть и низкое техническое качество воспроизведения пластинки в б**о**льшей степени фокусируют слух на драматической интонации, чем на плохо различимых словах. В третий раз песня разворачивается в следующий куплет, когда Холин и Гальцев отдыхают вернувшись (1.28.27). На словах «Не велят Маше молодчика любить» заходит проститься военфельдшер Маша. Оба молодых мужчины в нее влюблены, и оба понимают всю невозможность счастья. Но средоточие мыслей военных, главное звено разведывательного плана - Иван. Пластинка заедает, многократно повторяя слово «глаза» - «Стоит Маша, призаплаканы глаза».

Как справедливо отмечает исследователь Ю. Анохина «имя Маша, Мария сакральное, христианское, имя Богородицы», и сочетание его звукового образа с рекой

выводит лирическую тему в область вневременного плача о невозможности любви, перехода через реку на тот берег, в иной мир [10]. Таким образом, как и в «Через кладбище» песня формирует, по авторскому замыслу, собирает во едино элементы образности мира героя, четко указывая на мистериальный характер происходящего, крещение его и любовью, и смертью, воссоединение его с фигурами фольклорно-религиозной архетипической величины. Иван, как и Михась идет по пути перехода границы миров, спускаясь в ад, пристанище смерти. Он проникает в логово врага, однозначно трактуемого как уничтожителя рода людского, сатана. И если Михась выполняет долг, превозмогая страх, то Иваном движет личная месть, одержимость настичь убийцу родных. Его отчаянное неприятие опасности подобно мании. Словами Ж-П. Сартра он «чудовище и маленький герой» [11, с. 12]. Оба, следуя предназначению, тоскуют по животворному женскому теплу, которое воплощается в образ (и голос) и олицетворяет терпение, страдание, кладезь материнской любви, надежды и веры.

Использование готовой записи песни А. Тарковским органично, поскольку оно реализует идею автора. Говоря словами С. Эйзенштейна, как если бы исполнитель пел так, чтобы «мысль человека, который поет, была выражена голосе», и «стих был музыкально разработан в своем психологическом подтексте» [12, с. 582-583]. Слова текста песни в драматургическом контексте понимаются не буквально, погружают зрителя в метадиегитическое пространство, отражая внутреннее состояние героя.

Песня-плач высвобождает невысказанное страдание. Она, сопровождая переход в «другую жизнь», выполняет функцию и молитвенной практики, объединяющей людей, укрепляющей в горе, утешающей – «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф. 5, 4). Вместе с тем в песенный образ народной лирики вкладывается героика личного подвига. Неслучайно в поэме Маргариты Алигер «Зоя» (1942) [13, с. 5-50] песня «Мыла Марусенька белые ноги» сопровождает и счастье, и смертные страдания героини, выполняя функцию духовного ориентира, аналогично молитве, которая дает крепость человеку в испытаниях. Эту же песню включает Вера Панова в ткань рассказов [14, с. 31] на основе которых была поставлена лента «Вступление» (реж. И. Таланкин, Мосфильм, 1963).

Вокал соединяет линии двух героев Вали и Володи. Потерявшая в бомбёжке мать девочка ведет внутренний монолог коря себя за то, что не ценила те прекрасные моменты, когда они были вместе – «Я бы ноги тебе мыла, мамочка» (0.28.25). Неминуемость переживаемой вновь и вновь гибельной бомбежки на станции Мга приводит к опустошенному смирению с судьбой и визуально воплощается льющимися по стеклу вагонного окна струями дождя, высокими ночными облаками. Возникает песня a cappella. Два женских голоса (Нина Ургант, Анна Заржицкая), берущие невероятно высокие ноты воплощают умиротворение исстрадавшейся души: «На речке, на речке, на том берегу». Две проводницы (Зоя Толбузина, Анна Заржицкая) вяжут кружева и поют - песня становится внутрикадровой. Их лица сосредоточены, движения размерены. Протяжность лирической русской народной песни о превратностях женской доли упорядочивают эмоциональные потрясения: петля за петлей нити соединяют судьбы, события, страдания в узор, закрепляя принятие и стойкость. Крупный план Володи в мыслях, которого незримо присутствует голос матери (Нины Ургант). Мальчик, засыпая, погружается в воспоминания - две женщины тянут по искрящейся солнцем реке груженный плот. Сложная визуальная образность песни объясняется ее наполнением - безусловная любовь и тоска по матери, выводится автором на уровень обобщения: целительная женственность, как залог спасения в эпоху военного хаоса.

Как мы показали, вокально-музыкальная композиция может использоваться создателями картины в качестве диегитического, метадиегитического и недиегитического выразительного средства. В большинстве случаев это одна-две песни, музыкальная тема,

части, куплеты которых служат эпиграфом, обрамлением, имеют развитие в соответствии с сюжетом, выражают и художественное осмысление автором, и являются частью заявленного мира героя, когда персонажи произведения поют в кадре, звучит патефон, радио.

В этой связи картина «Я родом из детства» (реж. В. Туров, Беларусьфильм, 1966) занимает особое место в ряду военных фильмов 1960-х годов. Еще до работы над дипломным проектом «Через кладбище» режиссер Виктор Туров участвует в создании киноальманаха о детях «Маленькие мечтатели» (1962) с новеллой «Звезда на пряжке» по сценарию Г. Шпаликова. По сюжету встреча друзей фронтовиков происходит под песни, звучащие из радиоточки, патефона. Бывшие танкисты вспоминают погибших товарищей и поют. Главный герой (Г. Жженов) ожидая товарища проводит день в кругу 5-7 летних мальчиков на детской площадке. Он рассказывает им о войне, напевает, и между ними завязываются яркие эмоциональные отношения. В 27-минутной короткометражке лирические военные песни, проникнутые глубоким драматизмом («Огонек», «Враги сожгли родную хату», «Соловьи»), миксуются с мажорными маршами «Прощание славянки», «В путь». Через песенную и визуальную экспрессивность авторы предприняли попытку передать временну**ю** перекличку и поколенческую связь переживания драмы войны. Дети, не видевшие беды сроднившись с фронтовиком в игре, приобщаются к его чувственному миру, привычные песни радио наполняются смыслом.

В полнометражной совместной работе режиссер развил концепт активного участия песни в формировании экранного времени и пространства. В картине звучат песни военных лет и гораздо более поздние в качестве как диегитических, так и недиегитических: «В холода, в холода», «Враги сожгли родную хату», «Высота», «22 июня ровно в четыре утра», «Синий платочек», «Случайный вальс», «Ревела буря, дождь шумел», «На братских могилах», «Широка страна моя родная», «Пусть дни проходят» «Песня о звездах», «Мне этот бой не забыть». Надо отметить, что шпаликовский сценарий изначально содержал указание на исполнение в кадре конкретных песен в соответствии с сюжетом о жизни 11-летнего подростка с мамой, сестренкой и друзьями в белорусском небольшом городе в период с апреля по август 1945 года. Согласно сценарию, повествование ведется из современности, середины 60-х [15, с. 402-455]. Вглядываясь в лица участников марафона, автор обращается к их военному детству. Туров же картину организовал линейно, но начало и финал воспринимаются вневременн**о** – аэросъемка начинается с облета небольшого города выстроенного вокруг древней крепости, лучи солнца слепят, под самолетом проплывают крыши небольших домов, сараев, заводов.

Знакомство с поколением детей войны начинается с хорового пения в стенах полуразрушенной школы. Портреты подростков, поющих песню «Враги сожгли родную хату» (сл. М. Исаковский, муз. М. Блантер, 1946) сразу погружают в трагический, драматический контекст. В сценарии же указана «Вставай страна огромная вставай на смертный бой», написанная в 1941 г. (сл. В. Лебедев-Кумач, муз. А. Александров). Как замечает исследовательница военной песни Сюзанн Амент, за четыре года всенародной битвы с врагом сменилось три этапа в отношении к содержанию, тональности и темам исполняемых песен [16, с. 77]. Потому гимн защиты Отечества начала Великой Отечественной накануне Победы не соответствовал моменту. Итак, с первой же звучащей песни обнаруживается, что дети весной 1945 года не могли исполнять это произведение поскольку оно, еще не было создано. И этому есть лишь одно объяснение – так реализуется авторское видение, которое не претендует на историческую правду, но соединяет в памяти явления согласно своему внутреннему чувственному порядку. Этот алгоритм, как отмечает Л. Зайцева восходит к работам С. Эйзенштейна, предлагавшего «объединять композицию так, чтобы полученная художественная структура, несла в себе мощнейший

эмоциональный заряд». «Принцип созвучия настроений поставленных в ряд фрагментов, связанных партитурой эмоционального воздействия» авторской тональности, ее «тембр» и «громкость» [4, с. 57-58] был положен в основу плавного перетекания эпизодов жизни мальчика и его близких.

Поскольку данное исследование посвящено роли песни в формировании мира подростка, то стоит лишь упомянуть, что песенной продолжительности, а значит и прекрасной связующей, в визуальном аспекте вторят длительные динамичные планы со сложным внутрикадровым монтажом. Камера движется вместе с героями, выхватывая то одни, то другие элементы среды, укрупняя или обобщая ее. Такой прием позволяет связывать воедино многодетальные с малым действием или вовсе без него кадры. Протяжность песни соединяет сцены вокальными композициями без четкой границы между ними, обеспечивая непрерывность времени [5, с. 298]. Так в течении одного из длинных кадров сопровождения мальчиков по двору госпиталя возникает группа раненных поющих под гитару песню В. Высоцкого «Высота» (0.05.39 – 0.07.01), написанную в 1965 году, через двадцать лет после описываемых событий.

Начиная с 1963 года, растет всенародная слава легендарного барда – на съемках фильма «Штрафной удар» звукооператоры киностудии имени Горького записали на магнитофон час его авторских песен [17, с. 52]. В дальнейшем практика продолжилась и распространение не официальным тиражом сделало актера народным кумиром. Знакомство с Ю.П. Любимовым и служение в театре на Таганке дало новый импульс его творческой самореализации. Вживаясь в героев, от имени которых исполнялись песни, Высоцкий создавал вокально-музыкальную инсценировку, в которой часто было две линии: от автора и от лица героя. С 1964 года в его творчестве начинается период военной темы. Не скованный цензурными ограничениями, он покорял правдивостью мироощущения, и был приглашен на роль танкиста в картину «Я родом из детства». Для Турова и Шпаликова эта лента была автобиографичным высказыванием, наполненным исповедальными нотами. Тройственное сотрудничество талантливых свидетелей войны и позволило именно таким образом использовать выразительные средства. Композиция «Братские могилы», не вошедшая в театральную постановку Любимова «Павшие и живые», стала заглавной - музыкальной темой, открывающей картину. Эта недиегитичная песня звучит полностью в сцене возложения цветов на могилы героев (0.47. 25 -0.49.03), приходя на смену диегитичному «Интернационалу» (в кадре оркестр). Специально для фильма была написана песня «В холода, в холода». Голос самого барда звучит с появлением его персонажа, а до этого момента его произведения исполняют другие.

В ленте используются всенародно любимые песни, как в 30-х, так и в 40-х годов в детском хоровом исполнении («Широка страна моя родная», «Враги сожгли родную хату»). На равных правах звучат советские массовые, авторские и народные тексты. Известная песня из кинофильма «Чапаев» (1934) исполняется сольно с хоровым припевом (Петька и красноармейцы): «Ревела буря, дождь шумел, Во мраке молнии летали». Интертекстуальное использование «фильма в фильме» воспроизводит в 40-е образы, созданные в 30-х, воплощающие героев Гражданской войны (1917 - 1923), углубляет в картине прошлое, четко обозначает культурный код времени. Хоровое протяжное исполнение чапаевскими соратниками и массовый просмотр зрителями, выучившими каждый кадр, ноту и слово эпопеи предстает как совместная духовная практика советских людей, аналогичная соборной молитве, в которой происходит полное единение в ритме, мысленном и душевном устремлении. Словами Е. Троицкого «Русская соборность в широком смысле — это идейный поток, в чём-то напоминающий хор. Широкий и сильный поток» [18, с. 46]. Не случайно это коллективное действо, просмотр «Чапаева» прерывает известие о Победе.

Контекстные диегитические, исторически оправданные композиции, исполненные узнаваемыми голосами Марка Бернеса, Клавдии Шульженко, Леонида Утесова создают звуковой фундамент военной эпохи. В этом культовом исполнении в картине звучат «Синий платочек» и «Случайный вальс». А более поздние композиции как наслоение человеческой памяти синтезируются с ними благодаря единству с общей тональностью переживаний. В середине фильма песня «Братские могилы» спетая М. Бернесом, закрепляет принцип взаимопроникновения временных знаковых аудиальных – текст, мелодия 60-х и голос 40-х. В этом смысле примечателен эпизод приезда отца, оказавшегося последним. Звуковая партитура знаменательного вечера открывается патефонной песней М. Бернеса, продолжается «Синим платочком» К. Шульженко и завершается «В холода, в холода». Последняя композиция заявляется в диалоге отца с сыном как воспроизводимая с пластинки: «Что еще поставить?» - «Ну поставь что-нибудь». - «Ну тогда твою». Маленькая Леночка, обнявшись с отцом кружится в вальсе. Такой пластинки не могло быть никак в 1944 году, однако оркестровка, стиль исполнения намеренно приближен к стилю этой эпохи.

Персонаж Высоцкого в кадре появляется в последние двадцать минут картины. Чудом выживший танкист, сосед главного героя, возвращается летом 1945. Еще подходя к дому Женька слышит песню «О звездах» - «Если б не насмерть, ходил бы тогда. / Тоже — Героем. / Я бы Звезду эту сыну отдал. / Просто на память…» - кажется эти слова о его отце, и звезда адресована ему Встреча окутана горестным настроением – все мысли семьи Жени о погибшем в последние дни войны Фёдоре. Сходная мизансцена за тем же столом, но вместо отца - Володя. Люся, мама мальчика (Нина Ургант) просит Володю спеть что-нибудь еще, и сама поет под гитарные аккорды довоенную песню «Пусть дни проходят» (сл. И. Финк, муз. Б. Тереньтев 1939) – «И тебя по-прежнему люблю я, / Так люблю, что ты не знаешь сам. / Я тебя немножечко ревную, / К совещаньям, книгам и друзьям». Имея за спиной более десятка киноролей заслуженная артистка Ургант впервые поет в кадре. Дуэт с Высоцким завершает рассказ-воспоминание о семье. Смерть отца, обозначившая конец детства, фиксируется в интонации голоса, выражении лица матери, и отсылает к совсем недавнему, но безвозвратно последнему его вальсу. И потому, когда Леночка приглашает к танцу, направляясь к патефону возникает вновь тема «В холода, в холода». Высоцкий, вспоминая о работе над фильмом, отмечал эту сцену как главную с Ниной Ургант: «Я сделал стилизацию на «Синенький скромный платочек...». Мы хотели, чтобы было ощущение, что это давно-давно записанная пластинка. Я даже музыку написал вальсовую, а вальсы были модны в 30-х годах» [19].

Подводя итог нашему исследованию роли песни в создании мира детства в военном фильме 1960-х годов СССР надо отметить, что эти вокальные решения имеют различное применение в анализируемых произведениях. Как мы показали, недиегитическая песня как вокальная композиция содержит в своем тексте определенный смысл, который в отличие от музыки «создающей звуковизуальные эмоциональные "ландшафты", связанные с объектами на экране не через знаки реалистичности и достоверности, а посредством перенесения на экранное изображение определённого психологического состояния, вызываемого звуком» [6] наполняет фильм дополнительным слоем образов. В песне выполняющей роль эпиграфа ленты образ недиегитической природы и вне фильма несет те же смыслы, в пределах культуры («Улица младшего сына», «Это было в разведке»). Не имея в зрительном ряду миметических образов побуждает зрителя к ожиданию их появления. В отличие от картины военного времени «Зоя» (реж. Л. Арнштам, к/с. им. Горького, 1944) текст песни-эпиграфа не визуализируется титрами, обращение в ней идет от лица сверстника/ков героя, а не обобщенного народного образа (оплакивающая дочь страна-мать).

В характерных для оттепели фильмах авторского направления недиегитические вокальные композиции, которые может слышать исключительно зритель, презентуется философия режиссера («Через кладбище»). Благодаря характеристикам исполнителей (тембру, полу и др.), разложением на голоса, полифонической концепции в контексте образной системы кинопроизведения песенное обращение к условному герою превращается в плач-причитание в связи с предстоящей долгой разлукой [20].

Народные песни в устах персонажей или других источников внутри кадра не буквально раскрывающие смысл текста будучи помещенными в экранный контекст произведения становятся метадиегитическими – аналогично внутренней речи персонажа. Фольклорные антропоморфные, зооморфные образы песни воплощают эмоциональное потрясение, переживаемое персонажем, погружающий во внутренний мир героев, презентованный в иносказательной форме, привлекающей дополнительные, не входящие в киноповествование образы народной традиции (Маруся, Маша, безымянный парень, птенец) - «Иваново детство», «Вступление», «Это было в разведке».

По способу исполнения в отличии от соло или дуэта хоровая песня воплощает эпически-массовое чаяние, высказывание коллективного героя, народа в целом. Расширяя фильмическое пространство, хоровой вокал оформляется в строевую песню, гимн и даже соборную молитву. Соло, же указывает на личностное высказывание. Характерно, что именно в 60-е годы в кинопроизведении появляется автор-исполнитель альтернативного общепринятому – феномен В. Высоцкого акцентирует в песенном творчестве сугубо личностную, отчасти вступающую в противоречие с официальной трактовкой интерпретацию войны. Не случайно уже к концу оттепели его песня «Полчаса до атаки», специально написанная для фильма «Иван Макарович» (реж. И. Добролюбов, Беларусьфильм, 1968), будет изъята [21].

Вместе с тем песня используется как художественно-выразительный приём объединения пространств мира героев произведения и мира рефлексии автора, осуществляет переходы из диегетического в недиегетический звук – «Я родом из детства». И, конечно, песня погружает зрителя в исторический контекст происходящего в фильмическом пространстве. Советские массовые песни военного времени: «Стальная эскадрилья» («Вступление»), «Лизавета» **(**«Такой большой мальчик», реж. М. Федорова, к/с им. Горького, 1967), «Катюша», «Огонек» («Иваново детство»), «Случайный вальс» («Вступление») формирует приближённое к реалистичному акустическому впечатлению от изображаемого на экране пространства, делая его цельным, достоверным, несущим уникальные приметы конкретного времени.

Таким образом, в соответствии с контекстом в фильме песня приобретает новое качество: становясь личной или соборной молитвой, плачем, откровением; структурным элементом композиции; самостоятельным образным пластом.

Песня не только обогащает образный ряд фильмов 60-х годов на военную тему с главным героем подростком, но включают мир порушенного детства в более сложные системы координат такие как эстетические, мифологических конструкций (от античной до христианской), запредельные аспекты посмертного, человеческой памяти и психики. Экранное пространство и время юного героя в хронотопе войны насыщаясь звукозрительными диегитическими, метадиегитическими и недиегитическими образами, раскрывают его внутренний мир, закрепляя открытия советского экрана 60-х, откровением исповедальной памяти свидетелей эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фомин В. История российской кинематографии (1941-1968) / В.И. Фомин. - М.: Канон +РООИ «Реабилитация», 2019. - 736 с.

2. Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. — М.: Искусство, 1956. — 456 с.
3. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. - М.: Альма Матер, 2005. - 512 с.
4. Зайцева Л.А Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы). - М.: Спб.: Нестор-История, 2017. - 344 с.
5. Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д. Искусство Кино: введение в историю и теорию кинематографа / Пер. с англ. А. Иевлевой. — М.: Бомбора, 2024. — 656 с.
6. Деникин А.А. Модель диегитического анализа в экранных медиа // ЭНЖ "Медиамузыка". № 2 (2013). URL.: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения 12.06.2025)
7. Костюкович М. Детский сеанс. Долгая счастливая история белорусского игрового кино для детей / М. Г. Костюкович — М.: «ЛитРес: Самиздат», 2020. - 305 с.
8. Смирнова О.Н. О связи музыкального решения фильма со зрелищной эстетикой // Киноискусство и кинозрелище. Серия: Вопросы истории и теории кино. Ч.II-Зрелище как искусство / сборник науч. статей. Ред-сост. А.Л. Казин. - Спб.: Российский институт истории искусств 2011. - С 124-142.
9. Холопов Ю.Н. Инициатор: О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Выпуск 1. М.: Композитор, 1994, С. 5–23.
10. Анохина Ю. Поэтика музыкальных цитат в фильмах А. Тарковского // «Глобальный кризис: межкультурные исследования». Сборник научн. статей. Шуя, 2006. Том II. С. 316-341
11. Сандлер А.М. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. - М.: Искусство, 1991. - 398 с.
12. Эйзенштейн С. Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном» // Неравнодушная природа. - М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004. - Т.1. Чувство кино. - 688 с.
13. Алигер М. Зоя. Поэма. Стихи. – М.: Советская Россия, 1971. - 80 с.
14. Панова В. Володя // Собр. соч. в 5 томах. - Ленинград: Художественная литература, 1988. - том 3. - С. 310-344.
15. Шпаликов Г. Стихи. Песни. Сценарии. Роман. Рассказы. Наброски. Дневники. Письма. - Екатеринбург: «У-Фактория», 1998. - 656с
16. Амент С. Допеть до победы! Роль песни в советском обществе во время Второй мировой войны / Сюзанн Амент ; перевод с английского Ирины Климовицкой. — Бостон: Academic Studies Press; Санкт-Петербург: БиблиоРоссика, 2021. — 414 с.
17. Новиков В. Высоцкий. Серия Жизнь замечательных людей. - М. Молодая гвардия, 2008. - 473 с.
18. Троицкий Е. Русская соборность и подрастающее поколение // Сельская школа. – 2012. - №4. - С. 43 -48.
19. Петраков А, Терентьева Н, Терентьев О. Я родом из детства // информационный бюллетень музея В.С. Высоцкого. Вагант. - 1997. -№ 4,5,6. (89-91). URL.: https://vagant2003.narod.ru/1997089067.htm (дата обращения 12.06.2025)
20. Земцовский И. И. Причитания // Belcanto. Интернет-портал, посвящённый классической музыке, опере и балету. URL.: https://www.belcanto.ru/prichit.html (дата обращения 12.06.2025)
21. Цыбульский М. «Иван Макарович» // Владимир Высоцкий. Каталоги и статьи. URL.: https://v-vysotsky.com/statji/2014/Ivan_Makarovich/text.html (дата обращения 12.06.2025)

REFERENCES

1. Fomin V. Istoriya rossijskoj kinematografii (1941-1968) / V.I. Fomin. - M.: Kanon +ROOI «Reabilitaciya», 2019. - 736 p.
2. Ejzenshtejn S. M. Izbrannye stat'i. — M.: Iskusstvo, 1956. — 456 p.
3. Frejlih S.I. Teoriya kino: Ot Ejzenshtejna do Tarkovskogo. - M.: Al'ma Mater, 2005. - 512 p.
4. Zajceva L.A Ekrannyj obraz vremeni ottepeli (60-80-e gody). - M.: Spb.: Nestor-Istoriya, 2017. - 344 p.
5. Borduell D., Tompson K., Smit D. Iskusstvo Kino: vvedenie v istoriyu i teoriyu kinematografa / Per. s angl. A. Ievlevoj. — M.: Bombora, 2024. — 656 p.
6. Denikin A.A. Model' diegiticheskogo analiza v ekrannyh media // ENZh \"Mediamuzyka\". № 2 (2013). URL.: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (data obrashcheniya 12.06.2025)
7. Kostyukovich M. Detskij seans. Dolgaya schastlivaya istoriya belorusskogo igrovogo kino dlya detej / M. G. Kostyukovich — M.: «LitRes: Samizdat», 2020. - 305 p.
8. Smirnova O.N. O svyazi muzykal'nogo resheniya fil'ma so zrelishchnoj estetikoj // Kinoiskusstvo i kinozrelishche. Seriya: Voprosy istorii i teorii kino. Ch.II- Zrelishche kak iskusstvo / sbornik nauch. statej. Red-sost. A.L. Kazin. - Spb.: Rossijskij institut istorii iskusstv 2011. - Pp 124-142.
9. Holopov Yu.N. Iniciator: O zhizni i muzyke Andreya Volkonskogo // Muzyka iz byvshego SSSR. Sb. statej. Vypusk 1. - M.: Kompozitor, 1994. - Pp. 5–23.
10. Anohina Yu. Poetika muzykal'nyh citat v fil'mah A. Tarkovskogo // «Global'nyj krizis: mezhkul'turnye issledovaniya». Sbornik nauchn. statej. Shuya, - 2006. - Tom II. - Pp. 316-341.
11. Sandler A.M. Mir i fil'my Andreya Tarkovskogo. Razmyshleniya. Issledovaniya. Vospominaniya. Pis'ma. - M.: Iskusstvo, 1991. - 398 p.
12. Ejzenshtejn S. Iz lekcij o muzyke i cvete v «Ivane Groznom» // Neravnodushnaya priroda. - M.: Muzej kino; Ejzenshtejn-centr, 2004. - T.1. Chuvstvo kino. - 688 p.
13. Aliger M. Zoya. Poema. Stihi. – M.: Sovetskaya Rossiya, 1971. - 80 p.
14. Panova V. Volodya // Sobr. soch. v 5 tomah. - Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1988. - tom 3. - Pp. 310-344.
15. Shpalikov G. Stihi. Pesni. Scenarii. Roman. Rasskazy. Nabroski. Dnevniki. Pis'ma. - Ekaterinburg: «U-Faktoriya», 1998. – 656 p.
16. Ament S. Dopet' do pobedy! Rol' pesni v sovetskom obshchestve vo vremya Vtoroj mirovoj vojny / Syuzann Ament; perevod s anglijskogo Iriny Klimovickoj. — Boston: Academic Studies Press; Sankt-Peterburg: BiblioRossika, 2021. — 414 p.
17. Novikov V. Vysockij. Seriya Zhizn' zamechatel'nyh lyudej. - M. Molodaya gvardiya, 2008. - 473 p.
18. Troickij E. Russkaya sobornost' i podrastayushchee pokolenie // Sel'skaya shkola. – 2012. - №4. - Pp. 43 -48.
19. Petrakov A, Terent'eva N, Terent'ev O. Ya rodom iz detstva // informacionnyj byulleten' muzeya V.S. Vysockogo. Vagant. - 1997. -№ 4,5,6. (89-91). URL.: https://vagant2003.narod.ru/1997089067.htm (data obrashcheniya 12.06.2025)
20. Zemcovskij I. I. Prichitaniya // Belcanto. Internet-portal, posvyashchyonnyj klassicheskoj muzyke, opere i baletu. URL.: https://www.belcanto.ru/prichit.html (data obrashcheniya 12.06.2025)
21. Cybul'skij M. «Ivan Makarovich» // Vladimir Vysockij. Katalogi i stat'i. URL.: https://v-vysotsky.com/statji/2014/Ivan_Makarovich/text.html (data obrashcheniya 12.06.2025)

Наводничая София Георгиевна
аспирант кафедры киноведения
ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова»
e-mail: sofia.97.97@mail.ru

Navodnichyaya Sofia G.
Postgraduate student of the Department of Film Studies
All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ГЕРОЕВ РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК И.П. ИВАНОВА-ВАНО И ГЕРОЕВ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ СКАЗОК

Аннотация. Данная статья освещает процесс изменений архетипов героев русских народных сказок: в частности, анализируются герои русских народных сказок И.П. Иванова - Вано с героями современных российских сказок. На основе анализа делается вывод о глубокой и всесторонней трансформации героев российских современных мультфильмов. Эта концепция противоречит канонам национальной фольклорной изобразительной традиции. Пристальное внимание уделяется сравнению и разбору семантических и образных (внешних) элементов традиционного героя сказочного эпоса современным его вариантам. В статье предпринимается попытка рассмотрения положения о том, что современные российские мультипликационные сказки характеризуются потерей оригинальности визуального языка, находящегося в отрыве от фольклорной изобразительности, тогда как творчество И.П. Иванова - Вано отражает оригинальность, простоту русских, народных форм и развитие традиции.

Ключевые слова: этнос, фольклор, персонаж, архетип, медиа-пространство, современный кинопроцесс, традиция, мультипликация, народность.

Цель. Выявить основные векторы трансформации современного сказочного персонажа.

Методы исследования. Наблюдение, анализ.

Результаты и выводы. Полученные результаты помогут определить значимость произведений, опирающихся на русские народные традиции: во- первых, такие произведения сохраняют и передают зрителю богатство его родной культуры, во-вторых такие произведения одухотворены глубоким фольклорным содержанием, которое освещает историю нашей могучей страны.

Предмет исследования. Проанализировать трансформацию образов трех категорий персонажей сказочного фольклора: Богатырь (категория-герои), Баба - Яга (категория-злодеи), Жар - Птица (категория – существа), в произведениях И.П. Иванова - Вано и в мультипликационных сказках современных авторов.

Объект исследования.

Образ Богатыря будет рассмотрен в следующих произведениях:

- И.П. Иванов - Вано «Сказка о мёртвой царевне и семи Богатырях» 1951 г.
- А. Шоха «Три Богатыря и ни дня без подвига» 2024 г.

Образ Бабы - Яги будет рассмотрен в следующих произведения:

- И.П. Иванов - Вано «Гуси - лебеди» 1949 г.
- Л. Стеблянко «Про Федота - стрельца, удалого молодца» 2008 г.
- Е. Голубева «Баба - Яга и малышка» 2020 г.

Образ Жар - Птицы будет рассмотрен в следующих произведениях:
- И.П. Иванов - Вано «Конек - Горбунок» 1947 г.
- Г. Гитис и В. Плотников «Как поймать перо Жар - Птицы» 2013 г.

TRANSFORMATION OF ARCHETYPAL IMAGES OF THE HEROES OF RUSSIAN FOLK TALES OF I.P. IVANOV-VANO AND THE HEROES OF MODERN RUSSIAN FAIRY TALES

Abstract. This article highlights the process of changes in the archetypes of the heroes of Russian folk tales: in particular, the heroes of Russian folk tales of I.P. Ivanov - Vano are analyzed with the heroes of modern Russian fairy tales. Based on the analysis, a conclusion is made about a deep and comprehensive transformation of the heroes of modern Russian cartoons. This concept contradicts the canons of the national folklore pictorial tradition. Close attention is paid to the comparison and analysis of the semantic and figurative (external) elements of the traditional hero of the fairy tale epic with its modern versions. The article attempts to examine the position that modern Russian animated fairy tales are characterized by the loss of originality of the visual language, which is separated from folklore imagery, while the work of I.P. Ivanov - Vano reflects the originality, simplicity of Russian folk forms and the development of tradition.

Keywords: ethnos, folklore, character, archetype, media space, modern film process, tradition, animation, nationality.

Objective. To identify the main vectors of transformation of a modern fairy-tale character.

Research methods. Observation, analysis.

Results and conclusions. The results obtained will help to determine the significance of works based on Russian folk traditions: firstly, such works preserve and convey to the viewer the richness of his native culture, secondly, such works are inspired by deep folklore content that illuminates the history of our mighty country.

Subject of the study. To analyze the transformation of the images of three categories of characters in fairy tale folklore: Bogatyr (category-heroes), Baba Yaga (category-villains), Firebird (category-creatures), in the works of I.P. Ivanov-Vano and in animated fairy tales by modern authors.

Research object.

The image of Bogatyr will be considered in the following works:
- I.P. Ivanov-Vano "The Tale of the Dead Princess and the Seven Bogatyrs" 1951.
- A. Shokha "Three Bogatyrs and Not a Day Without a Feat" 2024.

The image of Baba Yaga will be considered in the following works:
- I.P. Ivanov - Vano "Geese - Swans" 1949
- L. Steblyanko "About Fedot - a shooter, a dashing fellow" 2008
- E. Golubeva "Baba Yaga and the baby" 2020

The image of the Firebird will be considered in the following works:
- I.P. Ivanov - Vano "The Little Humpbacked Horse" 1947
- G. Gitis and V. Plotnikov "How to catch a feather of the Firebird" 2013

На сегодняшний момент в медиа индустрии наблюдается высокий уровень технологического развития в сегменте российской мультипликации. Он обусловлен активным развитием цифровых разработок нового поколения, освоением визуальных эффектов которые дополняют и улучшают анимационные произведения, внедрением систем виртуальной и дополненной реальности, а также использованием искусственного интеллекта, который рассчитан на облегчение и автоматизацию отдельных ступеней анимационного производства. При всем многообразии новейших технологических средств

визуализации, важным остаётся вопрос определения роли фольклорной традиции при процессе конструирования персонажей русских народных анимационных лент российского производства. Определения степени соответствия данных персонажей представлениям о героях славянского эпоса и традициям фольклорной изобразительности.

Фольклор заключая в себе кладезь традиций, обычаев, ценностных ориентиров, несет важную роль в создании сказочных персонажей мультфильмов. Он даёт уникальную возможность воплотить в жизнь художественные образы, проникнутые национальной и культурной идентичностью. Отражая народные образы и атмосферу героического эпоса, режиссеры современных российских мультипликационных лент не ставят своей первоочередной целью передачу художественных особенностей мифологического наследия. Это связано с интенсивным развитием и распространением тенденций массовой культуры и унификацией искусства. На сегодняшний день, мифологическая составляющая славянского эпоса и характерные его черты подвергаются всевозможным деформациям. Эти деформации обусловлены как визуальными изменениями, так и смысловыми установками создания медиа контента — принятия определенных национальных традиций, либо отказа от них в угоду интересов сложившейся массовой культуры.

Перейду к разбору образа Богатыря.

В словаре живого великорусского В.И. Даля можно найти такое определение: «Богатырь — войн, защитник своей земли, которому Бог дал особую силу, как физическую, так и духовную». [Даль,1998]. Действительно, образ Богатыря олицетворяет образ могучего героя в контексте национальной русской традиции. Через тему богатырства выражается специфика национального мышления, мировоззрения народа, его представлений о силе, отважности и верности своей Родине. Облик трёх богатырей является одним из символов русской жизни и святости образа. Союз тройственности богатырей выражает собой источник сакральной силы: мира, порядка и гармонии. Е. Лукин замечает соответствие черт характера, свойственное каждому из образов богатырей: «Каждый из трёх богатырей сосредотачивает в себе определенные черты русского характера: Илья Муромец передаёт житейскую мудрость и справедливость, Добрыня Никитич славится подлинной добротой, надёжностью и честью. Алёша Попович знаменит смелость, находчивостью, и веселым нравом». [Лукин, 2017]. И.С. Кокарев рассматривал архетип богатырства применительно к соборности, которая является частью русской национальной идеи. Для богатырей особенно важна идея единства, которая и знаменует их многочисленные победы. Важно отметить, что сам образ русского богатыря, который складывался в устных произведениях фольклора отличается от западноевропейского образа рыцаря. Рыцарь служил в первую очередь своей чести и славе, прекрасной даме сердца, а ценностные ориентиры русского богатыря воплощены в ином: он является выразителем нужд своего народа и служит своей Родине. Народная пословица гласит: [Жигулёв,1965, с 12]. «Богатырь умрёт, а имя его останется». Эта мудрость отражает смысл бессмертия славы богатырей, полученной их доблестью.

Одним из ярких воплощений темы русского богатырства служит мультипликационный фильм «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях» 1951 г., созданный основателем советской анимации, художником и педагогом И.П. Ивановым - Вано. В данной картине режиссером воссоздан идеальный образ защитника Отечества. Образы богатырей выполнены в народной сказочной стилистике. Они опираются на художественные каноны живописи, представленные в картине В. Васнецова «Богатыри». Пристальное внимание автор уделяет снаряжению богатырей, так как это помогает режиссеру возвеличить образ воинов. Широкие и могучие плечи богатырей показаны с разных ракурсов. Эти кадры создают ощущение силы богатырской и глубины объёма мизансцены. Персонажи двигаются гипербализировано, каждый из героев имеет свою собственную манеру движений, пронизанную народными жестами, мимикой, пластикой. В

диалогах персонажей мы слышим народные пословицы и поговорки. И.П. Иванов - Вано показывает богатырей, полностью отвечающих традиции фольклорной изобразительности. Они представлены как персонажи героико — патриотического сказа, народной легенды.

Значительно в ином ключе изображён образ богатырей в современной мультипликационной ленте режиссера А. Шохи «Три богатыря и ни дня без подвига» 2024 г., производства студии Мельница. Это цикл анимационных серий о приключениях богатырей. По своей структуре многосерийной модели данный цикл по большей части отвечает структурным элементам сиквелов диснеевской традиции. Герои данной ленты поставлены авторами в контекст, шутовской комичной трактовки, нежели драматичной волшебной и поучающей истории, как у И.П. Иванова - Вано. Богатыри изображены просто, комично, карикатурно и плоско. Им присуща гэговая манера мимики и общения. Вместо мощи и силы, богатыри трансформируются в супергероев диснеевского архетипа. На первый план выходят забавные приключения и бытовые диалоги, которые не включают ни пословиц, ни поговорок. Данный мультфильм пропитан яркой визуализацией и насыщенными спецэффектами, что указывает на связь данных картин с массовой культурой. Комизм и простота вместо высокой идейности и осмысленной художественной обработки, отвечающей фольклорному наследию, делают фильм прибыльным и вошедшим в употребление. Здесь подчёркивается лишь только слабость и безвольность богатырского духа, что абсолютно чуждо ему.

Таблица № 1. Сравнение богатырей.

Илл. 1. Кадр из м/ф «Сказка о Мёртвой царевне и семи богатырях». Реж. И.П. Иванов- Вано, 1951 г.	*Илл. 2. Кадр из м/ф «Три Богатыря и ни дня без подвига». Реж. А. Шоха, 2024 г.*

Данная картина вызвала неоднозначные отзывы у историков - фольклористов и историков анимационного искусства. К примеру Г. Бородин утверждает, что «В данном цикле историй слишком заметна ориентация на вкусы тинейджерской аудитории. Отсюда навязчивый молодёжный сленг, обязательная опора на гэг и суетливая оглядка на западные образцы» [Бородин, 2022, с 79]. Фольклорист С.Б. Адоньева замечает явное несоответствие фильмов былинным сюжетам. А.В. Бекишева, полагает, что «образы богатырей студии Мельница по отношению к былинному прототипу претерпели значительные изменения, в том числе ценностную трансформацию, отсутствие эпичности, возвышенности, всеобщей значимости подвигов героев. Значительно трансформировались сюжеты былин,

неизменными остались лишь имена главных героев, врагов, а также факт сражения с ними» [Бекшиева, 2013]. Фильм пронизан образцами массовой культуры и кино-штампами.

Образ мифологического существа Жар - Птицы.

Жар – Птица — сказочный персонаж славянской мифологии. Один из первых собирателей сказок А.Н. Афанасьев дает следующие ключевые черты Жар -Птице: огонь, свет, солнце. Перья Жар - Птицы обладают способностью светиться золотом и серебром. Образ Жар - Птицы можно встретить в сказке П. Ершова «Конёк - Горбунок». Эта сказка была экранизирована И.П. Ивановым - Вано в 1947 г. Образ Жар - Птицы здесь опирается на русский народный художественный промысел палехской миниатюры.

Илл.3. Эскиз к м/ф «Конек Горбунок», Реж. И.П. Иванов- Вано, 1947 г.

Илл. 4. Почтовая марка «Жар – Птица», палех, автор А.В. Котухин.

Палехская миниатюра обладает следующими чертами: это оранжевые и охристые фигуры, вписанные в темный фон. Типичные сюжеты палехской миниатюры берут свое начало из сказок и былин. Рисуя Жар - Птицу И.П. Иванов - Вано следовал фольклорной изобразительной традиции. С помощью новаторского мультипликационного приёма, режиссеру удалось передать покадровое свечение её перьев, что обусловило идентичное сходство с мифологическим вариантом. В фильме режиссера Г. Гитиса «Как поймать перо Жар - Птицы», вышедшего в свет в 2013 г., определенно заметно совершенно иное изображение главного персонажа. Образ Жар - Птицы приближен к условности форм и

колористических решений. Конструкция анимационной болванки (тела персонажа) имитирует конструкцию диснеевских форм анимационной школы. Образ данной птицы походит в большей мере на образ птицы Зузу из мультипликационного западного фильма «Король Лев» 1994 г. И от того, что этот образ выполнен посредством максимальной степени копирования западных образцов, он не способен привнести в мультипликационный фильм никакой осмысленности, кроме эффекта шаблонности.

Таблица № 2. Сравнение Жар - Птицы

Илл. 5. Кадр из м/ф «Как поймать перо Жар- Птицы». Реж. Г. Гитис и В. Плотников, 2013 г.	*Илл.6. Кадр из м/ф «Король Лев». Реж.*Р. Манкофф, Р. Аллерс*, 1994 г.*

Аналогичная ситуация отражена и в образе Бабы - Яги – отрицательного персонажа древней фольклорной мифологии. В современных же мультипликационных картинах, таких как: «Про Федота - стрельца, удалого молодца» режиссера Л. Стеблянко (2008 г.) и «Баба - Яга и малышка» режиссера Е. Голубевой (2020 г.), Баба - Яга практически полностью избавляется от своей жуткой и злобной оболочки, что выглядит крайне неестественным и искажает понимание традиционной трактовки. А также дезориентирует зрителя в понимании истинного антагониста истории. Архетип Бабы - Яги отражаемый И.П. Ивановым - Вано в картине «Гуси – лебеди» 1949 г., выражает однозначную позицию злого персонажа, который показан в контексте сверхъестественности, мистики и волшебства. Выверенные пропорции персонажа и острые сухие конечности выражают отрицательные черты характера. Большой острый нос, краеугольные зубы, растопыренные длинные пальцы и горбатая спина — всё в её образе отражает бездушие, холодность и жестокость.

Сравнение персонажа Бабы- Яги.

Илл.7. Кадр из м/ф «Гуси - Лебеди». Реж. И.П. Иванов- Вано, 1949 г.

Илл.8. Кадр из м/ф «Про Федота – стрельца, удалого молодца». Реж. Л. Стеблянко, 2008 г.

Илл.9. Кадр из м/ф «Баба-Яга и малышка». Реж. Е. Голубева, 2020 г.

В свете всего вышесказанного, можно заключить, что образы фольклорных персонажей русского народного эпоса претерпели глубокую и всестороннюю трансформацию, как в смысловом значении, так и в визуальном художественном соотношении. Очевидно, что этим положением продиктована потеря оригинальности приведенных анимационных лент. Этот аспект даёт возможность подтвердить, значимость произведений, которые основаны на традициях и обычаях своей неповторимой и ценной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль В.И. Словарь живого великорусского языка М.: Изд. Русский язык, 4 т.,1998.
2. Лукин Е. «Три богатыря, три брата, три врага. Опыт русского национального самосознания». Эл. Ресурс: https://spbspeaks.ru/2017/09/09/
3. Жигулёв А.М. «Русские народные пословицы и поговорки». М.: Изд. Московский рабочий, 1965.
4. Бородин Г. «Государство и анимация 1926 – 1962 гг.» М., 2022.

5. Бекшиева А.В. «Закономерности представления образа богатыря в российской анимации начала XXI в.// культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2013 г. № 2 (28).
6. Адоньева С. «Богатыри не мы» // Эл. Ресурс: https://seance.ru/articles/bogatyri/
7. Бараг Л.Г., Новиков Н.В. «Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в трех томах». М.: Наука, 1984.
8. Васильева В.П. ««Оттепель» на «Союзмультфильме» расширение тематического репертуара студии и роль анимации в идеологическом воспитании советского человека после XX съезда КПСС // Вестник НГУ., т.16, № 8, 2017.
9. Иванов-Вано И.П. «Рисованный фильм», 1950.
10. Кокарев И.С. «Идея богатырства в русской культуре: автореф. канд. дисс., 2017.
11. Петрихин В.Я. «Славянские древности». Москва, 2012.
12. Петрухина О.В. Методы и средства прикладной анимации в России на рубеже 1940 – 1960 гг. // Человек и культура, 2019 г – 1. Эл. Ресурс: https://cyberleninka.ru/article/n/metody-i-sredstva-prikladnoy-animatsii-v-rossii-na-rubezhe-1940-1960-h-gg
13. Пропп В.Я. «Русский героический эпос» М:. Гос. Изд. Худ. Лит, 1958 г.
14. Токмашева М. Российская анимация: от кризиса до индустрии. https://www.kinopoisk.ru/media/article/2754187/

REFERENCES

1. Dal' V.I. Slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka M.: Izd. Russkii yazyk, 4 t.,1998 g.
2. Lukin E. «Tri bogatyrya, tri brata, tri vraga. Opyt russkogo natsional'nogo samosoznaniya». El. Resurs: https://spbspeaks.ru/2017/09/09/
3. Zhigulev A.M. «Russkie narodnye poslovitsy i pogovorki». M.: Izd. Moskovskii rabochii, 1965 g.
4. Borodin G. «Gosudarstvo i animatsiya 1926 – 1962 gg.» M., 2022 g.
5. Bekshieva A.V. «Zakonomernosti predstavleniya obraza bogatyrya v rossiiskoi animatsii nachala XXI v.// kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki, 2013 g. № 2 (28)
6. Adon'eva S. «Bogatyri ne my» // El. Resurs: https://seance.ru/articles/bogatyri/
7. Barag L.G., Novikov N.V. «Narodnye russkie skazki A.N. Afanas'eva v trekh tomakh». M.: Nauka, 1984 g.
8. Vasil'eva V.P. ««Ottepel'» na «Soyuzmul'tfil'me» rasshirenie tematicheskogo repertuara studii i rol' animatsii v ideologicheskom vospitanii sovetskogo cheloveka posle XX s"ezda KPSS». Stat'ya Vestnik NGU., t.16,№ 8, 2017 g. El. resurs: https://vestnik.nsu.ru/historyphilology/16-8-vasilyeva
9. Ivanov-Vano I.P. «Risovannyi fil'm», 1950 g., izd.: Goskinoizdat
10. Kokarev I.S. «Ideya bogatyrstva v russkoi kul'ture: avtoreferat kand. Diss., 2017 g.
11. Petrikhin V.Ya. «Slavyanskie drevnosti». Moskva, 2012 g.
12. Petrukhina O.V. «Metody i sredstva prikladnoi animatsii v Rossii na rubezhe 1940 – 1960 gg». Stat'ya., chelovek i kul'tura, 2019 g – 1. El. Resurs: https://cyberleninka.ru/article/n/metody-i-sredstva-prikladnoy-animatsii-v-rossii-na-rubezhe-1940-1960-h-gg
13. Propp V.Ya. «Russkii geroicheskii epos» M:. Gos. Izd. Khud. Lit, 1958 g.
14. Tokmasheva M. «Rossiiskaya animatsiya: ot krizisa do industrii». Stat'ya. El resurs: https://www.kinopoisk.ru/media/article/2754187/

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Ши Кэфу
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-петербургский государственный университет»
e-mail: st113010@student.spbu.ru

Shi Kefu
Postgraduate
Saint Petersburg State University

СПЕЦИФИКА ЦВЕТОВОЙ СИМВОЛИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Э. БОРИСОВА-МУСАТОВА

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются особенности цветовой символики в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова, что позволяет глубже понять эстетические и философские подходы автора к изображению внутреннего мира персонажей и атмосферы повествования. Цель исследования состоит в выявлении семиотических механизмов, посредством которых автор трансформирует цвета в символы, обладающие многоплановыми значениями.

Методы исследования основаны на междисциплинарном подходе, включающем элементы семиотики, анализа художественного стиля и культурологической интерпретации. Основное внимание уделялось сравнительному анализу цветовых решений в живописных и литературных произведениях Борисова-Мусатова, что позволило выявить устойчивые модели использования цвета в качестве выразительного средства. Для достижения поставленной цели применялись как классические методы текстового анализа, так и современные интерпретационные приемы, способствующие погружению в контекст эпохи и мировоззрение автора.

Результаты исследования демонстрируют, что цвет в произведениях Борисова-Мусатова выступает не только как декоративный элемент, но и как глубокий символ, отражающий внутреннее состояние героев, их эмоциональную динамику и философские поиски. Было выявлено, что использование теплых и холодных оттенков не случайно, а продиктовано стремлением автора создать специфический эмоциональный контраст, подчеркивающий идеологические и эстетические аспекты произведения. Выявленные закономерности позволяют утверждать, что через цветовую символику автор формирует у читателя определенную палитру переживаний и смысловых ассоциаций, способствуя глубокому восприятию текста.

Обсуждение результатов позволяет сделать вывод о том, что методология интерпретации цвета в творчестве Борисова-Мусатова может служить эффективным инструментом для анализа художественных произведений других авторов, отражающих культурно-философские идеи своего времени. Статья представляет значительный интерес для специалистов в области литературы, искусства и культурологии, а также служит базой для дальнейших исследований в области междисциплинарного анализа цветового символизма.

Ключевые слова: цвет, символика, эстетика, образность, эмоциональность.

SPECIFICITY OF COLOR SYMBOLISM IN THE WORKS OF V.E. BORISOV-MUSATOV

Abstract. This article examines the peculiar features of color symbolism in the works of V.E. Borisov-Musatov, allowing for a deeper understanding of the author's aesthetic and philosophical approach to depicting the inner world of characters and the narrative atmosphere. The aim of the study is to identify the semiotic mechanisms by which the author transforms colors into symbols with multifaceted meanings.

The research methods are based on an interdisciplinary approach that includes elements of semiotics, analysis of artistic style, and cultural interpretation. The main focus was placed on a comparative analysis of color solutions in the painterly and literary works of Borisov-Musatov, which made it possible to identify stable patterns of using color as an expressive means. To achieve this goal, both classical methods of textual analysis and modern interpretative techniques, which facilitate immersion in the context of the era and the author's worldview, were applied.

The research results demonstrate that color in Borisov-Musatov's works functions not only as a decorative element, but also as a profound symbol reflecting the inner state of the characters, their emotional dynamics, and philosophical quests. It was revealed that the use of warm and cool shades is not accidental, but rather determined by the author's desire to create a specific emotional contrast, emphasizing the ideological and aesthetic aspects of the work. The identified patterns allow us to assert that through color symbolism the author forms in the reader a specific palette of experiences and meaningful associations, contributing to a deep appreciation of the text.

The discussion of the results leads to the conclusion that the methodology for interpreting color in Borisov-Musatov's works can serve as an effective tool for analyzing the artistic works of other authors who reflect the cultural and philosophical ideas of their time. The article is of significant interest to specialists in literature, art, and cultural studies, and serves as a basis for further research in the field of interdisciplinary analysis of color symbolism.

Keywords: color, symbolism, aesthetics, imagery, emotionality.

Введение

Живопись Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова привлекает внимание исследователей благодаря особому отношению к цветовым нюансам, где каждый оттенок обретает неповторимую поэтическую выразительность. В контексте русской живописи конца XIX – начала XX века художник выделяется лирическим, мечтательным видением мира. Он словно помещает зрителя в иную сферу, отдалённую от обыденности, используя пастельные и слегка приглушённые оттенки, чтобы подчеркнуть эфемерность сцен. Завораживающая атмосфера его работ рождается из тонкого взаимодействия цветовых пятен, где каждый тон становится символом сокровенного содержания. Цвет у Борисова-Мусатова не просто живописное средство, но важный элемент, создающий эмоциональное пространство композиции. В одной из ранних статей искусствоведы указывали, что художник стремился к музыкальности палитры, пытаясь воспроизвести гармонию тонов, близкую к музыкальной мелодии [7]. Его полотна приобретают ореол таинственности благодаря тому, как свет и оттенок сливаются в единую симфонию, уводя зрителя за грань реального.

Отношение к цвету у Борисова-Мусатова тесно связано с символистскими устремлениями эпохи, которые проявлялись не только в литературе, но и в изобразительном искусстве Серебряного века. Его внимание к тонким переходам от одного оттенка к другому указывает на желание передать неуловимые состояния души, зафиксировать мимолётные переживания, сделать их осязаемыми с помощью цвета. При этом внутренняя поэтика картины часто строится на сопоставлении холодных и тёплых гамм. Художник искал единство формы и колорита, стараясь создать живописный

эквивалент тому, что в литературном символизме опиралось на идею многослойного подтекста и ассоциаций [3]. Его композиции становятся своеобразными поэмами, сочетающими реальность и фантазийную видимость.

Философские взгляды художника, отчасти сформировавшиеся под влиянием эпохи, отражаются в том, как он строит колористическую основу каждого произведения. Он видел в цвете путь к мечте, к поиску гармонии и духовного покоя [12]. Борисов-Мусатов стремился к смягчённым переходам, благодаря чему его работы кажутся окружёнными негромким светом. Даже когда на полотне просматриваются контрасты, они никогда не ощущаются резкими, а плавно перетекают, рождая почти сказочную атмосферу. Такая «смутность» форм придаёт образам мягкость и утончённость, а зритель погружается в мир, где краски приглушены, дышат мягким светом, словно сквозь лёгкую дымку.

Материалы и методы исследования

Важным этапом в понимании цветовой символики Борисова-Мусатова становится анализ его основных серий. В частности, мотивы усадеб и парков, где свет сочится сквозь деревья, позволяли художнику исследовать взаимосвязь естественного цвета с тихой элегической грустью. Мягкие зелёные и голубовато-серые тона подчеркивают состояние уединения, намекают на утраченные радости прошлого. Сочетание полупрозрачных акварельных эффектов с глубокими темноватыми контрастами создаёт ощущение зыбкости времени [1]. Так рождается некоторая музыкальность в живописи, где каждый оттенок звучит словно отдельная нота. При этом детали одежды персонажей художник выписывал с изяществом, используя разбелённую палитру, чтобы соединить образы с окружающим их пейзажем.

Характерным признаком работ Борисова-Мусатова можно назвать особую пастельность, которая словно «растворяет» фигурки в пространстве, придавая им призрачность. Эта призрачность не случайна: в ней кроется символический подтекст душевного состояния. Палитра у художника во многом базируется на приглушённых сиреневых, голубых, дымчатых розовых оттенках, способных транслировать изысканную меланхолию. Ряд искусствоведческих исследований связывают такие колористические предпочтения с глубоким интересом Борисова-Мусатова к историческим эпохам, которые он понимал как источник вдохновения [9]. Он словно искал в наследии прошлого те эмоциональные ключи, которые помогали ему раскрывать тончайшие грани современности. При этом живопись оставалась погружённой в завесу мечтательности, будто мы смотрим на мир через полупрозрачную вуаль воспоминаний.

Мотив душевной тревоги, присутствующий в работах, зачастую выражается через сочетание мягких холодных оттенков – голубых, лиловых, зеленоватых. Они создают атмосферу задумчивости, подчас переходящей в отрешённость от внешних обстоятельств. В этом кроется и влияния поэтических тенденций того периода, когда символизм утверждал право художника передавать таинственные уровни бытия [15]. Если мы рассмотрим полотна художника, то увидим, что герои его композиций, как правило, замкнуты в себе и окружены тихим пейзажем. Всё это подтверждает мысль о том, что цвет для Борисова-Мусатова – не просто эстетическая составляющая, а способ проникновения в тонкие слои человеческой души.

Результаты и обсуждение

Иногда в картинах присутствует более активная цветовая пятнистость, однако и она не кажется «кричащей». Она лишь указывает на особую роль того или иного предмета в общей композиции. Поразительно, как художник умел использовать оттенки красного: они почти никогда не бывают плотно насыщенными, а чаще размыты нежной дымкой [4].

Борисов-Мусатов будто оставляет за зрителем возможность домыслить образ, завершить его внутри собственной души. Его пристрастие к мягким, порой акварельным переходам отражает стремление найти гармонию даже в тех деталях, где иная художественная манера могла бы дать острый контраст. Таким образом, живопись обретает глубинную цельность, где нет явной границы между материальным и духовным.

Исследователи творчества художника отмечают поразительно тонкое смешение печали и светлой радости в его палитре. Природные мотивы становятся полем для реализации самых сокровенных душевных движений. Серовато-голубые, жемчужно-розовые, приглушённые зеленоватые тона переплетаются, формируя единый медитативный ландшафт [2]. Тничина и созерцательность, характерные для его работ, укрепляются тем, что в картинах сложно вычленить чёткие контуры: они растворяются в полусвете и полутенях. Всё это создаёт эмоционально насыщенное пространство, где цветовые нюансы способствуют раскрытию образов, связанных с воспоминаниями о прошлом, рефлексией и мечтательностью. При этом важное место занимает фактура, которая дополняет общее впечатление мягкости.

Стремление к созданию вневременной атмосферы проявляется в декоративности и стилизации форм. Борисов-Мусатов интересовался наследием эпохи рококо и классицизма, однако переосмысливал стилистические элементы, придавая им символический смысл. В его полотнах встречаются оттенки, близкие к пастельному золоту, мягкому голубому и слегка подтемнённому серебристо-серому [14]. Всё это подчёркивает идею об ирреальности изображаемых сцен, их принадлежности к особому миру, где красота понятна не через яркий контраст, а через утончённые полутоновые сочетания. Тяготение к лирической, почти музыкальной образности ещё раз говорит о связи живописи с символистской литературной практикой, в которой звуки, слова и цвета переходили друг в друга, образуя цельное художественное пространство.

В иных работах, где преобладают мотивы женских фигур, цвет становится элементом, проливающим свет на характер героини. Нежные розовые и бледно-лиловые оттенки подчёркивают трепетность и ранимость, а тонкие голубые переходы акцентируют на возвышенной грусти. Контур, порой почти исчезающий, призван усилить впечатление эфемерности, словно персонажи возникают из глубины сна [6]. В этой полустае очертаний и красок таится ощущение, что героиня способна раствориться в светло-голубых сумерках усадебного парка, оставив зрителю лишь тонкий намёк на своё присутствие. Борисов-Мусатов таким образом создаёт сапфирово-бледную бирюзовую ауру вокруг своих персонажей, что придаёт им вид небесных созданий, спрятанных за вуалью поэзии.

В символистском ключе важно рассмотреть и оттенки, которыми художник выделывает фоны. Чаще всего они выполнены размытыми, чуть приглушёнными, что подчеркивает ускользающее настроение сцен. Мир на заднем плане как будто колышется и меняется, отражая движения внутренней души автопортретов или портретов близких людей [10]. Художник выбирал намеренно «разбелённые» цвета, чтобы придать образам лёгкость, создать ауру полусонного состояния. Это усиливало ощущение таинства, позволяя рассматривать картину как окно в иную реальность, где время течёт по своим законам, а цвета приобретают иносказательное значение. Борисов-Мусатов сознательно умалял резкие грани, чтобы дать зрителю простор для чувств.

Истоки такого отношения к цвету можно искать и в эстетике прерафаэлитов, и в российской традиции пастельного портрета, хотя он никогда напрямую не копировал приёмы более ранних школ. Скорее он обогащал их, доводя до уникальной синтезной формы. Исследователи неоднократно указывали на то, что его богатая гамма имела не только историческую, но и философскую природу [13]. Цвет выступал носителем смыслов, скрытых во внутренних переживаниях художника, которые он стремился передать через

тончайшие нюансы. Поэтому и возникают в его палитре сочетания, напоминающие акварельные сны, а зрителю остаётся лишь погружаться в эти переливы, разгадывая символические коды. Взгляд на такие полотна, как «Изумрудное ожерелье» или «Призраки», даёт представление о том, сколь важным было для него создание тихой, сакральной атмосферы, рождаемой цветом.

Отдельное внимание стоит уделить женским портретам, где часто задействованы нежнейшие оттенки розового, голубого и серебристого, словно выветренные временем. Они не только отражают суть натуры модели, но и подчеркивают литературный настрой всей композиции, ведь каждая картина становится akin лирической миниатюре, имеющей внутренний сюжет [8]. Образ героини, «одетой» в особую колористическую ауру, соотносится и с историческими костюмами – словно перед зрителем оживают воспоминания о дворянской усадебной культуре. Однако цель художника не в реконструкции прошлого, а в создании метафоры духовного состояния, где краски уподобляются тихим вздохам арабески музыки. Потому общеисторический фон и стилизация лишь служат инструментом, направляющим внимание внутрь.

В своих произведениях Борисов-Мусатов часто избегал агрессивных цветовых сочетаний, добиваясь особой мягкости благодаря комбинированию тонов, близких по спектру. Один оттенок почти незаметно перетекает в другой, образуя плавные остановки для взгляда. В этом смысле он составлял композиции, похожие на декоративные панно, где всё подчинено идее гармонии и согласия с природой [11]. Кажется, будто художник хотел создать новый вид поэтической реальности, где цвет говорит напрямую к сердцу человека, пробуждая воспоминания и тихие мечты. Так возникает ощущение, что каждая его работа открывает перед нами картину безмятежности, которая, впрочем, содержит скрытую грусть о недостижимости идеала.

Таким образом, его колористическая система тяготеет к прозрачности и свету, где размытые очертания форм, едва наметившиеся линии, лёгкий флёр загадочности втягивают зрителя в пространство снов и воспоминаний [5]. Когда мы обращаем внимание на детали, то видим, что, несмотря на деликатность манеры, каждый мазок тщательно продуман. При этом конкретика формы уступает место обобщённой серовато-голубой и лилово-пастельной задумчивости, которая становится универсальным чувственным кодом. Спокойные, ненавязчивые цвета, в конце концов, заставляют нас вслушаться в тишину и открыть для себя красоту печального мотива, скрытого за материальным обликом вещей.

В картинах Борисова-Мусатова часто присутствует мотив окна или двери, приоткрывающих не столько пространственную глубину, сколько духовную. В эту глубину можно войти лишь с помощью тонкостей оттенков, почти неуловимых человеческим глазом. Сквозь размытые тона пейзажей или интерьеров проступает ощущение присутствия невидимого, волшебно-романтического измерения. Это не мир реальности в привычном смысле, а мир грёз, где цветовые акценты несут скрытую символистскую нагрузку. Особенно заметна эта черта в поздних работах, где художник достигает наибольшей музыкальности палитры, балансируя на грани яви и сна. Каждая деталь деликатно выделена, но никогда не выпирает слишком резко, оставаясь под покровом общей колористической мягкости.

Роль света в его полотнах также заслуживает внимания. Художник мог изобразить солнечные блики или мерцание сумерек таким образом, что они приобретали фантастический характер. Свет в его композициях – это не только природное явление, но и пластичный элемент, меняющий восприятие цвета. При спокойном утра заря мерцает жемчужно-серым и розоватым, постепенно обволакивая фигуры героев. В сумерках же лунный отблеск придаёт сцене некоторое таинственное колебание, в котором формы кажутся призрачными статуями. Подобные приёмы многим исследователям напомнили о

параллелях с поэзией Серебряного века, где лунный свет и сумерки выделялись как образы, несущие глубокие символические смыслы. Свет у Борисова-Мусатова словно плавит цвета, формируя текучее, музыкальное пространство.

Нельзя обойти стороной и многослойность его техник. Иногда он использовал темпера или акварель, добиваясь полупрозрачного, мерцающего эффекта. В других случаях обращался к маслу, но всё равно сохранял лёгкость, как будто на холст нанесена нежная пыльца красок. Этот едва уловимый эффект усиливал внутренний трепет его изображений. Зрителю кажется, что, приблизившись к полотну, можно увидеть потускневшие воспоминания прошлого, запечатлённые в блёклом сиянии красок. Этим мастер доказывал, что колористика способна выполнять роль архитектуры внутреннего мира, где каждый оттенок выстраивает свою часть эмоционального пространства. Его идеал живописной гармонии складывался из таких «песчинок», каждая из которых внесла свой вклад в общую настроенность произведения.

Особое место в творчестве Борисова-Мусатова занимают женские персонажи, которых можно назвать символами утраченной или ещё необретённой любви, тоски или надежды. Их платья зачастую выполнены в мягком цвете: от небесно-голубого до слегка розоватого, а нередко встречается и туманно-лиловый. Эти цвета создают эффект внутренней отрешённости, усиливая дистанцию между героиней и внешним миром. Они словно заключены в собственные грёзы, погружены в себя. Впрочем, при этом ощущается тесная связь с окружающим пейзажем: героини сами становятся частью природы, растворяясь в тонах неба, воды, листвы. Такой синтез персонажа и фона пронизан меланхолическим оттенком, но одновременно несёт лирическую теплоту.

Есть в его работах и традиционные для русского искусства отсылки к природе: берёзовые рощи, парки усадеб, зеркала озёр. Однако всё это не похоже на реалистичные пейзажи передвижников. Борисов-Мусатов стремится к другому – к тому, чтобы природа стала пространством души, открытой для поэта-живописца. В отражениях воды мягкий голубой переходит в сдержанно-зелёный, а полоска неба словно растворяется в лёгких сиреневых тенях. Этот синтез тонов трансформирует пейзаж в образ неуловимой мечты, которую можно хранить в памяти, но нельзя удержать в реальности. Возможно, именно так художник искал путь к сокровенному, к чему-то неизъяснимому словами, но выразимому с помощью красок и света.

Многие его произведения написаны в камерной манере, где пространство композиции ограничено и сосредоточено вокруг центрального мотива. Это может быть одинокая девушка, сидящая у балюстрады, или двое персонажей, погруженные в тихий разговор. Их окружает пастельная аура, казалось бы, способная поглотить все звуки, создать атмосферу почти безмолвия. В этом безмолвии цветовые оттенки говорят громче слов, формируют внутреннюю музыку сцены. Трепетная тональность розового передаёт нежность, капля молочного голубого – надежду, а дымчатые сиреневые тени привносят всепоглощающую грусть. Такой язык цвета Борисов-Мусатов развивал постепенно, вырабатывая собственные системы ассоциаций, которые пересекались с символистскими идеями.

Влияние на его палитру оказывали также европейские тенденции, в частности, французский символизм и модерн, где декоративность и стилизация поощрялись. Но, в отличие от многих зарубежных коллег, русское понимание символизма влекло за собой оттенок лирической грусти, связи с историческим прошлым, которое живописец стремился преодолеть через красоту. От этого картины Борисова-Мусатова приобретают характер воспоминания о золотом веке, который вроде бы ещё где-то близко, но рука уже не может коснуться его реальных контуров. Отражённое в его полотнах ощущение «уходящей эпохи»

стало особенно близко многим современникам, которые видели в нём поэзию нестабильного времени, наполненного надеждами и противоречиями.

Ключом к пониманию его колористического языка могут стать и те редкие моменты, когда на полотне появляются более яркие пятна. Это своеобразное «звучание трубы» в тихом оркестре. Именно такими акцентами художник подчёркивает важные эмоциональные узлы композиции, будь то цветок в руках героини, часть драпировки или сверкающий рефлекс на воде. Эти яркие моменты никогда не выбиваются из общей мелодии, но придают ей глубину, как солирующий инструмент в оркестре. Они создают ритмический сбой, чтобы зритель ощутил контраст, а потом вновь утонул в мягкой синеве и сирени. Так живопись приобретает структурную сложность, где цвет выполняет не только изобразительную, но и музыкально-ритмическую функцию.

Можно сравнить его работы с нежной акварельной лирикой: в каждой картине присутствует тихий шёпот, призывающий сосредоточиться и уловить неявные смыслы. Пристальный взгляд на оттенки даёт понять, что за внешней пастельной красотой крылся трагический оттенок – тоска по недостижимому, по красоте, которая растворяется, едва коснувшись реальности. В этом аспекте художник продолжает линию романтического искусства, где красота всегда имела налёт печали, а прекрасное осознавалось как иллюзорное утешение. Однако его работы не погружают зрителя в абсолютную безнадежность: в гамме всегда есть светлая нота, обещающая, что хоть нечто и потеряно, но память об этом живёт в трепетных полутонах.

Почти незаметно в его картинах проявляются контуры антикварной мебели, старинных ваз, элементов архитектуры, которые тоже играют роль символов. Они напоминают о дворянской культуре и её уходящем укладе. Но, с другой стороны, в своей размытости эти объекты теряют свою конкретность и становятся аллюзиями, которые нужно расшифровать. Отсюда возникает идеи «сокрытых смыслов», куда проникаешь лишь после длительного созерцания. Этот метод хорошо согласуется с поэтикой символизма, где внешняя форма довольно часто становилась лишь завесой для внутреннего содержания. И если у других художников эпохи встречаются резкие контрасты, у Борисова-Мусатова они смягчены, чтобы не разрушать целостности восприятия.

Специфика колорита в его творчестве тесно связана с музыкальностью. Многие критики отмечали, что он писал так, как будто сочинял симфонию. Каждый оттенок – это инструмент, каждый полутона – новые обертоны, а вся картина – общее звучание оркестра, призванного передать лирический настрой. Поэтому его произведения воспринимаются как некий экзальтированный момент, когда реальность и сон переплетаются, и цвет становится единственной нитью, способной удержать зрителя на грани яви и мечты. Именно по этой причине так важно понимать логику распределения оттенков, ведь она указывает на «звукоряд» произведения, на его внутреннюю ритмику, диктующую порядок прочтения деталей.

Влияние духовного аспекта в его поисках тоже очевидно: для Борисова-Мусатова цвет был путём к постижению невидимых бытийных граней. Он видел вокруг себя мир, наполненный скрытой поэзией, и стремился передать это ощущение через пастельные тона. Подобное стремление роднит его с поэтами-символистами, утверждавшими, что сущность вещей познаётся не напрямую, а через намёки, ассоциации, сновидческие образы. Цвет здесь становится метафорой недосказанности: то ли свет окрасил облака в нежно-лиловый, то ли душа художника так восприняла эту небесную дымку, привнося в неё свои интонации. В таком ключе произведения оказываются не только эстетическими объектами, но и медитативными инструментами.

В контексте русской художественной школы его уникальная манера открыла простор для дальнейших экспериментов с цветом, когда эмоциональная выразительность

становится важнее, чем топографическая точность. Во многом он предвосхитил открытия станковых символистов в живописи, продолжив линию мечтательности, заложенную в поэтической среде. Но при этом никогда не терял связи с непосредственной визуальной конкретикой: все абрисы, пусть и приглушённые, всё же читаются, формируя реалистическую основу фантазийного мира. Тем самым Борисов-Мусатов находился на грани: одна нога стояла на земле реализации формы, другая – в воздушном пространстве грёз, поддержанных деликатными переливами красок.

При более внимательном взгляде на его картины становится ясно, что каждая работа представляет собой философское размышление о времени. Цвета в его интерпретации не застыли, они текучи, переходны, намекают на вечное становление. Никакой момент не повторится, никакая эмоция не задержится надолго, и только в ценности короткой вспышки красоты заключена правда бытия. В своих синевато-розовых мирах Борисов-Мусатов словно запечатлевает мгновение перед рассеянием, когда образ вот-вот исчезнет, оставив лишь слабый отзвук в душе зрителя. Оттого его картины читаются как ностальгический взгляд на то, что было или могло быть.

Некоторые полотна, например, с изображением парков, построены на цветовых перекличках, где линии аллей и ветви деревьев вплетаются в общую гамму, пронизанную жемчужными и солнечно-тусклыми отблесками. Фигуры героев, если они появляются, скользят по этим дорожкам почти бесшумно, становясь частью ландшафта чувств. Отказ от чёткого сгущения красок делает композиции удивительно равномерными в передаче света. Это сродни эффекту акварели, способной передавать полупрозрачность и нежность касаний. В результате зритель погружается в тихую медитацию, где широко трактуется тема ускользающей красоты. Такая эстетика, несомненно, вдохновляла другие поколения художников, для которых важны были поэтичность и символичность колористического решения.

Василий Дмитриевич Поленов, Михаил Врубель и другие художники русской школы внесли собственные цветовые прозрения, но именно Борисов-Мусатов тонко соединил декоративность с эмоциональным подтекстом, а реалистичный рисунок с музыкально-сонной атмосферой. Он словно «переводил» мир в полутона, убирал резкие границы, создавал эффект призрачной прелести. Поэтому его колористика и сегодня воспринимается как мост между классической русской живописью и новаторскими поисками символистов и модерна, особо подчеркивая лирический элемент, близкий русской душе.

Его картины до сих пор вызывают дискуссии о том, насколько символизм в его творчестве преобладает над реализмом. Но ответ кроется как раз в цветовой системе: она служит ключом к глубинной символике образов. Даже если композиция выглядит жанровой, окраска её деталей указывает на поэтическую трактовку, а не на буквальное воспроизведение действительности. Художник сознательно создавал «другой мир», где главным становится настроение, переданное оттенками. Это позволяет отнести его творчество к высшим достижениям русского символизма в живописи, где цвет берёт на себя главенствующую роль смыслового проводника.

Не нужно забывать и о личных переживаниях мастера: в письмах и воспоминаниях современников сохранились намёки на то, что Борисов-Мусатов был натурой весьма чувствительной и ранимой. Он видел в красоте путь к умиротворению, к защите от жесткой обыденности. Именно поэтому его цветовая палитра столь мягкая: она успокаивает, настраивает на глубокую рефлексию, уводит в мир, где всё звучит в тихом унисонном аккорде. Этот мир мог быть тесным для внешнего наблюдателя, но для самого художника он стал источником поэтической свободы, возможностью оставаться верным своему

внутреннему голосу. И, пожалуй, сам факт такой поэтической направленности делает его уникальным явлением русской художественной культуры.

С годами интерес к творчеству Борисова-Мусатова только возрастал. Его картины экспонировались в известных галереях, становились предметом анализа искусствоведов, пишущих монографии о русской живописи рубежа веков. Впоследствии многие художники признавали, что были пленены этим нежным, музыцирующим колоритом. Они по-своему развивали заложенные им идеи, кто-то уходя в абстрактную экспрессию цвета, а кто-то – в ещё более тонкую нюансировку фактур. Но ниточка, ведущая в мир пастельных видений Борисова-Мусатова, оставалась. Теплота и грусть, такие характерные для его произведений, стали важной составляющей русской художественной традиции, где лиризм ценится не меньше, чем эпическая масштабность.

Сегодня, когда мы рассматриваем ярчайшие работы зарубежного модерна, такие как полотна Климта или Уистлера, можем провести параллели с Борисовым-Мусатовым и заметить, насколько родственным было стремление к созданию декоративных, символических композиций. Однако у российского мастера всегда ярче слышится мотив тихой грусти о минувшем, о том, что ускользает от наших рук. Его пространство ближе к перенасыщенному воспоминаниями полусну, чем к изысканной роскоши, присущей многим модернистским работам Запада. Это и отличает его русскую идентичность, ведь в его картинах явственно звучат отголоски отечественной усадебной жизни, неспешной, задушевной, наполненной печальной созерцательностью.

Эта специфическая «русская печаль» и стала причиной того, что символизм Борисова-Мусатова обрёл особый национальный колорит. Через пастельные дымки голубого и розового проглядывают тени старых усадеб, тихих аллей, горько-сладкие воспоминания о детстве, об ушедшей культуре дворянства. Художник не кричал об этом, не использовал гротескных приёмов. Он говорил тихо, шёпотом красок, не спешил раскрыть тайну до конца. И всё же в каждой его работе чувствуется мелодия этой утраченной эпохи, её поэтический флер, который невозможно воссоздать заново. Цвет, таким образом, становится не только визуальным, но и историко-культурным мерилом, соединяя прошлое и настоящее в едином эмоциональном ключе.

Именно поэтому в работах Борисова-Мусатова находится что-то глубоко цепляющее и зрителя современного. Его мягкие, дымчатые палитры продолжают влиять на тех, кто ищет не громких эффектов, а душевного покоя в созерцании. Создаётся впечатление, что художник был тончайшим интерпретатором человеческой мечты, к воплощению которой он приближался сквозь цвета, приглушённый свет, плавные линии композиции. Вещи, на которые мы смотрим в его полотнах, не утратили своего магического очарования, хотя их реальные аналоги, возможно, уже давно канули в прошлое. Так цветовая символика в его произведениях обрела статус своеобразной хроники души рубежа веков.

Чтобы постичь глубину этой символики, следует не ограничиваться только визуальной стороной, но и почувствовать поэтическое настроение, исходящее из самого содержания картин. Здесь каждый листочек, каждый облачный слой, каждая драпировка на платье несут свою интонацию, и в целом рождается мотив гармоничного слияния человека и природы в типично символистской манере. Но если у европейских мастеров символизм порой выливался в яркие декоративные формы, то у Борисова-Мусатова всё приглушено, словно он настойчиво повторяет: «Не шуми, жизнь, дай мне послушать музыку моего сердца». Воздушность, зыбкость, музыкальность – таковы основные характеристики его палитры, ставшей отражением внутреннего мира.

Выводы

Время показало, что его наследие ни в коем случае не сводится только к историческому этапу в живописи, но имеет непреходящее значение. Современные

слушатели, глядя на его полотна, тоже могут уловить отголоски этой тонкой музыки светлых и печальных оттенков. В таких картинах хочется задержаться дольше, чтобы возможно отрешиться от суеты. Каждый мазок несёт интуитивный посыл, а вся композиция говорит о гармонии, которую в современном потоке информации мы нередко теряем. Именно поэтому творчество Борисова-Мусатова и сегодня актуально, ведь вопросы души и красоты остаются вне времени.

Его способность chuyển̂nить внутренние эмоции через пастельную гамму можно назвать уникальным даром, благодаря которому он внёс свой значимый вклад в становление русского символизма. Нежные, утончённые цвета, напоминающие музыку вечернего сада, остаются главной метафорой его наследия. Сочетая внимательное изучение натуры с мечтательными образами, он устанавливал соприкосновение между реальным и трансцендентным, используя цвет как универсальный язык, понятный лишь тем, кто готов вчитаться в его строчки. Так, цветная символика Борисова-Мусатова продолжает звучать и сегодня, даря нам редкое мгновение тихого откровения и приглашая войти в мир, где тонкие краски чувств сливаются в поэтическом созерцании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браницкий В. В. Эстетика цвета в творчестве В. Борисова-Мусатова // Славянский сборник. Материалы Славянских чтений "Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия". 2006. С. 237–239.
2. Видеркер В. В. Специфика категории символа в живописной системе В. Э. Борисова-Мусатова // Труды Новосибирского государственного архитектурно-строительного университета (Сибстрин). 2005. Т. 8. № 3. С. 98–103.
3. Дьякова Т. А. Семантико-стилистические особенности использования колоративов белый / черный в поэзии Михаила Матусовского // Ученые записки УО ВГУ им. П. М. Машерова. 2019. Т. 30. С. 136–140.
4. Кочетова И. В. Цветовая символика как отражение творческого метода А. Белого и его метаязыкового сознания // Вестник Кемеровского государственного университета. 2010. № 2 (42). С. 103–107.
5. Маркин П. Ф. Мифопоэтическая символика цветописи в поэзии А. Блока // Культура, искусство, художественное образование: состояние, проблемы, перспективы. Барнаул, 2011. С. 33–36.
6. Одесская М. М. Роль звука и цвета в архитектонике сюжета произведений Чехова // Чеховские чтения в Ялте: сб. науч. тр. Сер. "Библиотека Чеховского общества" / сост. и науч. ред. А. Г. Головачева. 2008. С. 155–164.
7. Попа Н. Д. Семантико-стилистическое своеобразие цветового символа в советской прозе: автореф. дис. … канд. филол. наук. Санкт-Петербург: Российский пед. ун-т, 1991. 7 с.
8. Прокофьева Л. П. Жанровое своеобразие цветовой символики звука (на материале произведений В. Набокова) // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы: тез. докл. 1992. С. 63.
9. Прокофьева Л. П. Цветовая символика звука как компонент идиостиля поэта (на материале произведений А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Набокова): автореф. дис. … канд. филол. наук. Саратов: Национальный исследовательский Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, 1995. 47 с.
10. Уймина А. Г. Реализация в сказах П. Бажова символики чаши в образе каменного цветка // Материалы 54-й Международной научной студенческой конференции МНСК-2016: Литературоведение. 2016. С. 55–56.

11. Чернявская Н. А. Семантика и символика цветообозначений в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» // И. А. Бодуэн де Куртенэ и мировая лингвистика. Международная конференция (V Бодуэновские чтения): труды и материалы / под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Е. А. Горобец, Г. А. Николаева. 2015. С. 316–318.
12. Чикина Н. В. Символика цвета и чисел в поэзии М. Пахомова // Приоритетные научные направления XXI века: от истории к практике: материалы международной научно-практической конференции. 2015. С. 168–174.
13. Чун Ен Хо. Цветосветовые мотивы и их значение в произведениях М. А. Булгакова // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева (Вестник КГПУ). 2015. № 1 (31). С. 210–214.
14. Щедрина Н. М. Функции символики в исторических произведениях М. Алданова и В. Максимова // Русское Зарубежье – духовный и культурный феномен: материалы Международной конференции: в 2 ч. 2003. С. 159–165.
15. Ibrayeva Zh. The Colour-Symbol "White" in Visual Perception (Based on the Material of B. M. Kanapyanov's Poetic Works) // Eurasian Journal of Philology. Science and Education. 2024. Vol. 193. № 1.

REFERENCES

1. Branitsky V. V. The Aesthetics of Color in the Creative Work of V. Borisov-Musatov // Slavic Collection. Materials of the Slavic Readings “Spiritual Values and Moral Experience of Russian Civilization in the Context of the Third Millennium”. 2006. Pp. 237–239.
2. Vidkerker V. V. The Specificity of the Category of the Symbol in V. E. Borisov-Musatov’s Pictorial System // Proceedings of the Novosibirsk State University of Architecture and Construction (Sibstrin). 2005. Vol. 8, No. 3. Pp. 98–103.
3. Dyakova T. A. Semantic and Stylistic Features of the Usage of the Color Pair White/Black in Mikhail Matusovsky’s Poetry // Scientific Notes of P. M. Masherov Voronezh State University. 2019. Vol. 30. Pp. 136–140.
4. Kochetova I. V. Color Symbolism as a Reflection of A. Bely’s Creative Method and His Metalanguage Consciousness // Bulletin of Kemerovo State University. 2010. No. 2 (42). Pp. 103–107.
5. Markin P. F. Mythopoetic Symbolism of Color in Painting in A. Blok’s Poetry // Culture, Art, Artistic Education: State, Problems, Prospects. Barnaul, 2011. pp. 33–36.
6. Odeskaya M. M. The Role of Sound and Color in the Architectonics of the Plot in Chekhov’s Works // Chekhov Readings in Yalta: Collection of Scientific Papers, Series “Library of the Chekhov Society” / ed. and scientific editor A. G. Golovacheva. 2008. Pp. 155–164.
7. Popa N. D. Semantic and Stylistic Peculiarities of the Color Symbol in Soviet Prose: Author’s Abstract of the Dissertation …, Candidate of Philological Sciences. Saint Petersburg: Russian Pedagogical University, 1991. 7 p.
8. Prokofyeva L. P. The Genre Peculiarity of the Color Symbolism of Sound (Based on the Works of V. Nabokov) // Man. Nature. Society. Current Problems: Abstract of the Report. 1992. 63 p.
9. Prokofyeva L. P. Color Symbolism of Sound as a Component of the Poet’s Idiostyle (Based on the Works of A. Blok, K. Balmont, A. Bely, V. Nabokov): Author’s Abstract of the Dissertation …, Candidate of Philological Sciences. Saratov: National Research Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky, 1995. 47 p.

10. Uymina A. G. The Implementation of Bowl Symbolism in P. Bazhov's Tales in the Image of the Stone Flower // Materials of the 54th International Scientific Student Conference MNKS-2016: Literary Studies. 2016. Pp. 55–56.
11. Chernyavskaya N. A. Semantics and Symbolism of Color Representations in M. A. Bulgakov's Novel "The White Guard" // I. A. Baudouin de Courtenay and World Linguistics. International Conference (V Baudouin Readings): Proceedings and Materials / eds. K. R. Galiullin, E. A. Gorobets, G. A. Nikolaeva. 2015. Pp. 316–318.
12. Chikina N. V. The Symbolism of Color and Numbers in M. Pakhomov's Poetry // Priority Scientific Directions of the 21st Century: From History to Practice: Materials of the International Scientific and Practical Conference. 2015. Pp. 168–174.
13. Chun Yen Ho. Color-Light Motifs and Their Significance in M. A. Bulgakov's Works // Bulletin of Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev (Bulletin of KGPU). 2015. No. 1 (31). Pp. 210–214.
14. Shchedrina N. M. Functions of Symbolism in the Historical Works of M. Aldanov and V. Maximov // Russian Abroad – A Spiritual and Cultural Phenomenon: Materials of the International Conference: in 2 volumes. 2003. Pp. 159–165.
15. Ibrayeva Zh. The Colour-Symbol "White" in Visual Perception (Based on the Material of B. M. Kanapyanov's Poetic Works) // Eurasian Journal of Philology. Science and Education. 2024. Vol. 193, No. 1.

Мамбетов Сервет Якубович
доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Февзи Якубова»
e-mail: 52s.mambet@gmail.com

Mambetov Servet Ya.
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Arts
Crimean Engineering and Pedagogical
University named after Fevzi Yakubov

ФУНКЦИИ И РОЛЬ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ОРКЕСТРЕ Л. В. БЕТХОВЕНА

Аннотация. Людвиг ван Бетховен, один из величайших композиторов эпохи классицизма и раннего романтизма, оказал значительное влияние на развитие музыкального искусства. Его оркестровые произведения характеризуются новаторским подходом к использованию духовых инструментов, что позволяет глубже понять эволюцию симфонического оркестра и роль каждого инструмента в создании музыкального целого.

Оркестровое творчество Людвига ван Бетховена представляет собой выдающийся вклад в развитие симфонической музыки, и роль духовых инструментов в его произведениях заслуживает особого внимания. В контексте бетховенского симфонизма духовые инструменты не только выполняют свои традиционные функции, но и активно взаимодействуют с другими оркестровыми группами, создавая сложные текстурные и гармонические структуры.

Флейта, кларнет, гобой и фагот, являясь ключевыми представителями деревянной духовой секции, играют важную роль в оркестровой палитре Бетховена. Флейта, обладая широким диапазоном и прозрачностью звучания, часто используется для создания лирических и парящих мелодий, придающих композициям легкость и изящество. Кларнет, благодаря своей способности к выразительной динамике и богатой тембровой палитре, активно участвует в развитии тематических линий и поддержании драматических моментов. Гобой, с его характерным, слегка меланхоличным звучанием, вносит в оркестровую ткань эмоциональную глубину и насыщенность. Фагот, обладающий глубоким и насыщенным тембром, часто используется для создания контрастных и выразительных басовых линий.

Медные духовые инструменты, такие как труба, валторна, тромбон и туба, играют не менее важную роль в бетховенском оркестре. Труба, с ее ярким и героическим звучанием, часто используется для подчеркивания кульминационных моментов. Валторна, благодаря своей способности к выразительной лирике и богатой хроматике, активно участвует в развитии тематических линий. Тромбон, с его мощным и насыщенным звучанием, используется для создания контраста и усиления динамики. Туба, как самый низкий медный инструмент, вносит в оркестровую ткань басовую основу и поддерживает структурную устойчивость.

Таким образом, духовые инструменты в оркестре Бетховена не просто выполняют свои функциональные обязанности, но и активно взаимодействуют, создавая сложные и многослойные звуковые текстуры. Их роль в бетховенской симфонии выходит за рамки традиционных представлений, и они становятся неотъемлемой частью оркестровой палитры, способной передавать самые разнообразные эмоциональные состояния и художественные идеи.

Ключевые слова: творчество, оркестр, духовые инструменты, гармонические структуры, тембр.

THE FUNCTIONS AND ROLE OF WIND INSTRUMENTS IN THE ORCHESTRA OF L. V. BEETHOVEN

Abstract. Ludwig van Beethoven, one of the greatest composers of the Classical and Early Romantic eras, had a significant impact on the development of musical art. His orchestral works are characterized by an innovative approach to the use of wind instruments, which allows for a deeper understanding of the evolution of the symphony orchestra and the role of each instrument in creating a musical whole.

Ludwig van Beethoven's orchestral work represents an outstanding contribution to the development of symphonic music, and the role of wind instruments in his works deserves special attention. In the context of Beethoven's symphonism, wind instruments not only perform their traditional functions, but also actively interact with other orchestral groups, creating complex textural and harmonic structures.

Flute, clarinet, oboe and bassoon, being key representatives of the woodwind section, play an important role in Beethoven's orchestral palette. The flute, with its wide range and transparency of sound, is often used to create lyrical and soaring melodies that add lightness and grace to compositions. The clarinet, with its ability for expressive dynamics and rich timbre palette, actively participates in the development of thematic lines and supporting dramatic moments. The oboe, with its characteristic, slightly melancholic sound, brings emotional depth and richness to the orchestral fabric. The bassoon, with its deep and rich timbre, is often used to create contrasting and expressive bass lines. Brass instruments such as the trumpet, French horn, trombone and tuba play an equally important role in Beethoven's orchestra. The trumpet, with its bright and heroic sound, is often used to emphasize culminating moments. The French horn, with its ability for expressive lyricism and rich chromaticism, actively participates in the development of thematic lines. The trombone, with its powerful and rich sound, is used to create contrast and enhance dynamics. The tuba, as the lowest brass instrument, brings a bass foundation to the orchestral fabric and maintains structural stability.

Thus, the wind instruments in Beethoven's orchestra not only perform their functional duties, but also actively interact, creating complex and multi-layered sound textures. Their role in Beethoven's symphony goes beyond traditional ideas, and they become an integral part of the orchestral palette, capable of conveying a wide variety of emotional states and artistic ideas.

Keywords: creativity, orchestra, wind instruments, harmonic structures, timbre.

Л. Бетховен, воплотивший в своем творчестве героику и революционные идеи рубежа *VIII-IX* веков, выступает новатором в музыкальном искусстве своего времени. Многогранный Бетховенский стиль отличается не только новизной музыкально-образной сферы и музыкальной речи, формообразования и тематизма, новизной музыкальной интонации и фактуры, но и оркестровкой. В. Конен подчеркивает: оркестровка Бетховенской музыки приобрела массивность, звучность, блеск, сочность, неведомые прозрачному камерному звучанию раннеклассицистских симфоний [21, С. 45]. Индивидуальность Бетховена в оркестровом письме проявляется в смене и чередовании тембров разных инструментов. Это чередование проявляется в мелодической, гармонической и басовой линиях, а также различных перекличек, имитаций и диалогов между инструментами. В творчестве Бетховена мы обнаруживаем новые краски оркестровой ткани.

Н. Зряковский отмечает: «Важнейшим фактором, определяющим характер музыкальной ткани, само ее существо, является выразительность мелодии, гармонии с ее

«законами голосоведения» (Римский-Корсаков), темпа и ритма» [13, С. 142]. В партитурах Бетховена также огромное значение имеет темброво-динамический фактор, выявляющий окраску и силу звучания оркестра. Н. Зряковский подчеркивает: «Темброво-динамические средства оркестра определяются … окраской, силой и характером звучания каждого инструмента в отдельности и сочетании инструментов друг с другом» [13, С. 143]. Так, отметим, что каждый из деревянных духовых инструментов обладает своим ярко индивидуальным тембром и техническими возможностями. Деревянные духовые инструменты отличаются красочностью тембра.

Широкое применение в оркестре Бетховена находит валторна. Их количество в оркестре колеблется от одной, двух и до четырех. Н. Заряковский отмечает, что «в партитурах конца *XVIII* и начала *XIX* веков. чаще всего встречаются две, иногда три валторны» [13, С. 143]. Валторны, являясь одним из благородных в ансамблевом отношении инструментов оркестра, находит широкое применение в партитурах Бетховена. Так, в Эгмонте Бетховена четыре валторны подчеркивают сильные доли мелодической линии.

Симфонизму Л. Бетховена присущи те же интонационные черты, что и сочинениям венских классиков: внутренняя контрастность, драматизм, эмоциональная глубина. Эти элементы определяют, в основном, манеру использования композитором оркестровых инструментов: кантилена фаготных партий, характеризующая мужественность и героизм (вторая часть симфонии №5), удачное применение флейты, передающей острые душевные переживания (Увертюра «Леонора» №3, Симфонии №5,6,7), выразительность гобоя, который своей колористичностью предвосхищает мотив волшебного рога Оберона (Пример). Его интонационные характеристики будут впоследствии свойственны художественным образам сочинений композиторов-романтиков [16, С. 261.] Что же касается новых средств интонирования, специфических приемов исполнения, влияющих на исполнительский процесс, то кроме эффектов закрытых и полузакрытых звуков валторны («Героическая симфония», опера «Фиделио») других особых указаний в партитурах Бетховена мы не находим. Эти возможности возникают в другом направлении искусства, пришедшем на смену классицизму, - романтизму [16, С. 261].

В своих симфониях Бетховен применяет разнообразные приемы взаимодействия духовых инструментов со смычковой группой. Среди них отметим следующее:

а) оттенение смешанными тембрами отдельных пластов ткани;

б) дублирование всей музыкальной ткани;

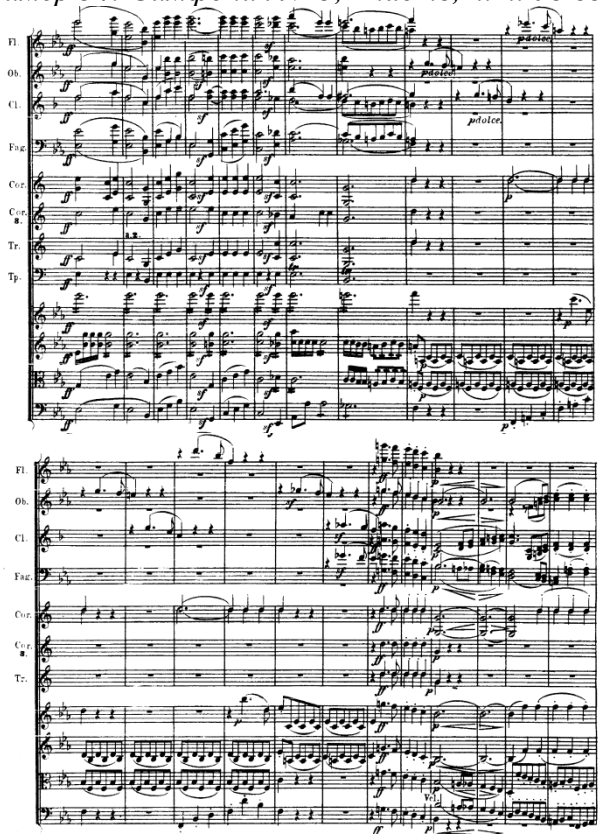
в) передачи, переклички, чередование тембров и другие приемы.

Симфония №3.

Начиная с Третей симфонии, ярко выявляются новаторские черты стиля композитора не только в мелодии, фактуре, гармонии, форме, приемах развития, но и в оркестровке. В симфонии №3 («Героическая») Л. Бетховен, как и его предшественники использует парный состав оркестра. А. Карс выделяя характерные черты оркестровки автора, указывает на неизгладимый, чисто бетховенский инструментальный колорит [15, С. 199].

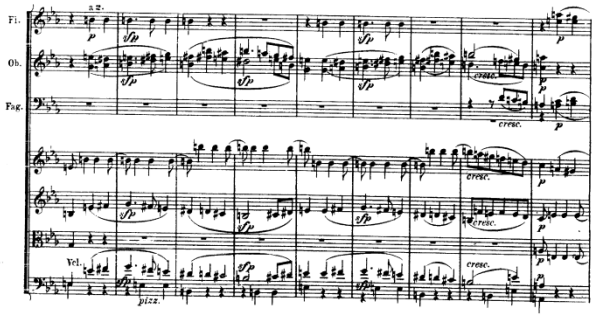
В каждой из четырех частей симфонии композитор находит оригинальные решения реализации драматургической идеи произведения. В многообразии примененных ресурсов особое значение приобретают тембровые характеристики инструментов. В первой части симфонии *Allegro con brio* функция деревянных духовых инструментов ярко проявляется в лирической теме побочной партии, в проведении которой участвуют кларнеты, флейты, гобои.

Пример 34: Симфония № 3, I часть, т. т. dolce ***P***



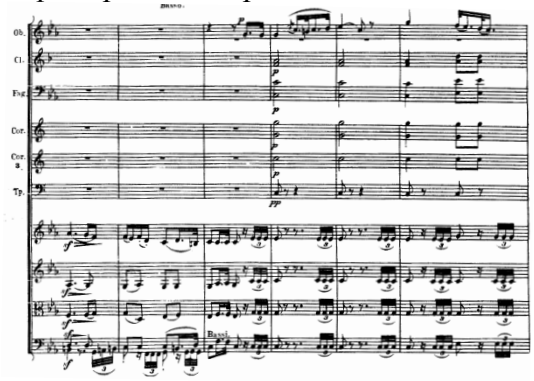
Отметим, что каждый из деревянных духовых инструментов обладает своим ярко индивидуальным тембром и техническими возможностями. В проведении темы композитор использовал чередование тембров деревянных духовых инструментов, ярко отражающих лирический характер темы. Лирическое амплуа гобоя проявляется в проведении темы эпизода в разработке.

Пример 35: Симфония № 3, I часть, разработка



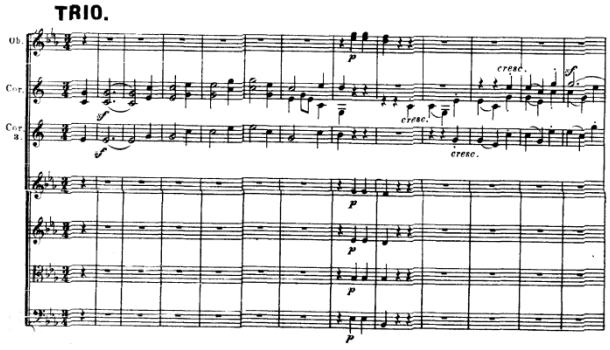
II часть - Похоронный марш Adagio assai. В проведении основной темы *марша* композитор поручает проведение темы первоначально струнным инструментам, а затем гобою, тем самым создавая выразительные контрасты, отражающие трагический характер музыки.

Пример 36: Симфония № 3, II часть



В III части Скерцо (Allegro vivace) в мужественной героической теме трио выделяются широкие ходы валторн.

Пример 37: Симфония № 3, III часть, Trio



Следует отметить, что самостоятельное звучание медной группы в симфониях Бетховена очень редко. Однако в этом фрагменте валторны выступают как мелодические инструменты. Партия валторны в Героической симфонии отличается тем, что чаще встречаются закрытые звуки.

Финал *(IV часть Allegro molto*), насыщенный контрастами, дает сопоставление тембровых контрастов, а также ликующих звучаний оркестра на *tutti*. В. Галацкая подчеркивает «Инструментуя тему финала, Л. Бетховен находит новые, дотоле не ведомые приемы оркестровки». Среди своеобразных, найденных эффектов оркестровки – диалог «скрипок и деревянных духовых, которые подобно эхо, отражают звук, взятый скрипками» [7, С. 172].

В Конен отмечает: «Именно здесь он широко применяет «дробную» инструментовку, усиливающую выразительность и детализированность интонаций [21, С. 70]. Например, сочетание струнных с флейтой и фаготами в *poco andante*.

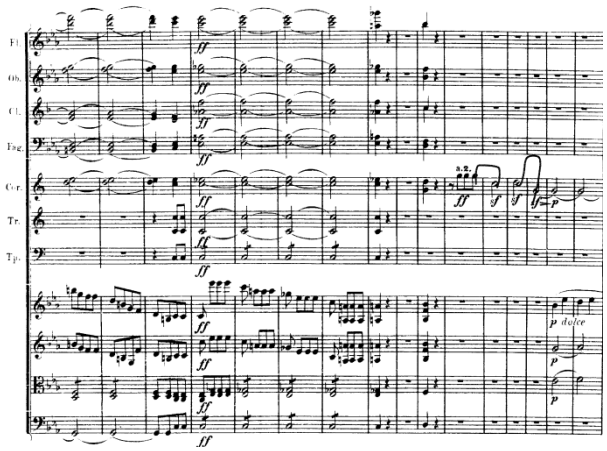
Симфония №5.

Являясь одним из самых популярных и известных симфонических произведений Л. Бетховена, Пятая симфония воплощает главную тему творчества композитора – тему героической борьбы человека. Партитура этой симфонии выделяется не только своей драматургией, тематизмом, целеустремленностью развития, целостностью композиционного строения, но и важными находками в оркестровом мышлении. Впервые в симфонической музыке в партитуру включены тромбоны (альтовый, теноровый, басовый), флейта-пикало, контрафагот. В партитуре симфонии находит широкое применение различное соединение деревянных духовых инструментов, важную роль играют фанфарные трубные сигналы, а также звучания оркестра на *tutti*. Разнообразно в

оркестре применяется тромбон, как в качестве мелодического инструмента, так и гармонического.

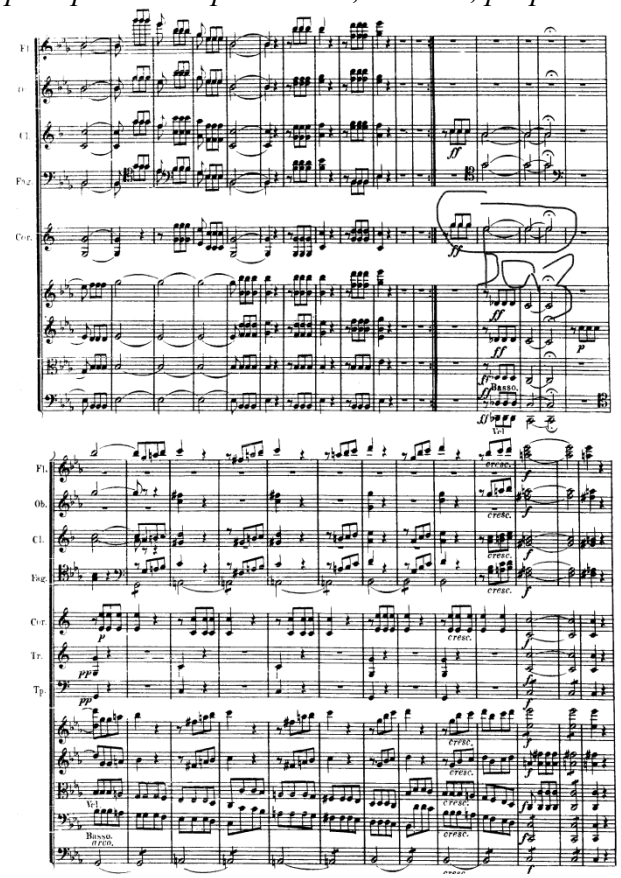
Так выразительное звучание тромбона в мелодическом значение определяет характер лирической темы побочной партии первой части.

Пример 38: Симфония № 5, I часть, п. п.



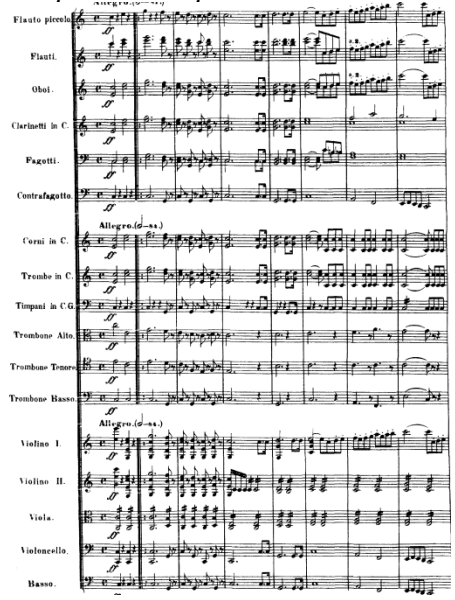
Выразительно звучат валторны в разработке с проведением упругих ритмов главной партии. Здесь она дается в соединении с кларнетами и струнной группой инструментов поочередно.

Пример 38: Симфония № 5, I часть, разработка



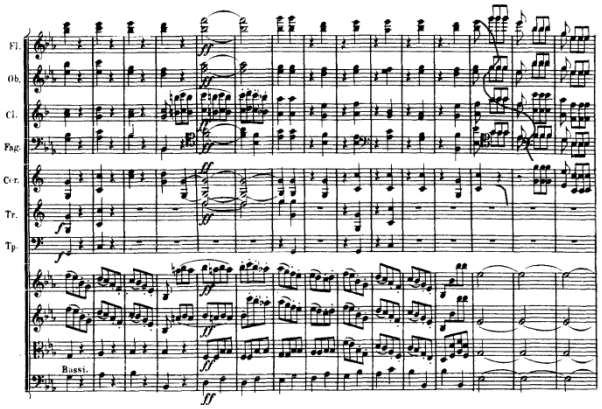
Повелительно звучат у валторн мотивы главной партии в третьей части симфонии, соединяясь с аккомпанирующим фоном струнных, а затем деревянных. В ликующем победном звучании восходящих аккордовых мотивов валторна соединяется на *tutti* всего оркестра вначале четвертой части симфонии.

Пример 38: Симфония № 5, I Vчасть



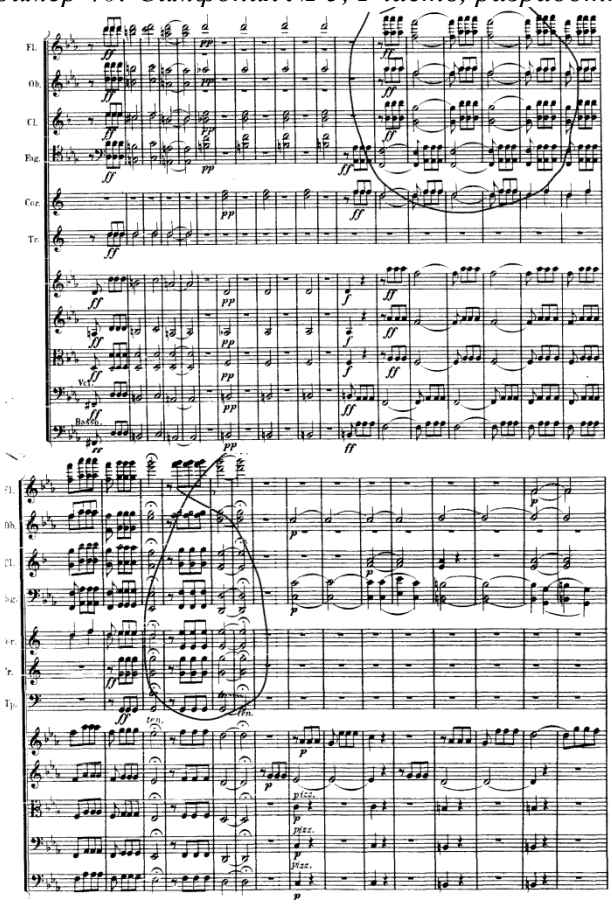
Широко применяя ресурсы деревянно-духовой группы, композитор дает их различное соединение в своей партитуре. Например, в заключительной партии первой части с проведением интонации главной партии выделяются соединения флейт, кларнетов, гобоев, фаготов, в которых автором даны октавные удвоения инструментальных партий.

Пример 39: Симфония № 5, I часть, заключительная партия



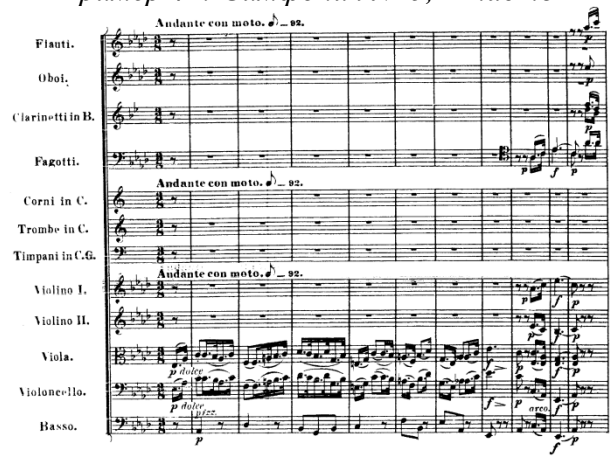
Эффектно звучат гобои, кларнеты, фаготы в соединении со струнными инструментами в кульминационный момент разработки.

Пример 40: Симфония № 5, I часть, разработка



Активно и динамично с проведением второй темы *Andante (II-я часть)* звучат фаготы и кларнеты в сопровождении струнной группы инструментов. Впоследствии к ним добавляются гобои, валторны, трубы.

Пример 41: Симфония № 5, II часть

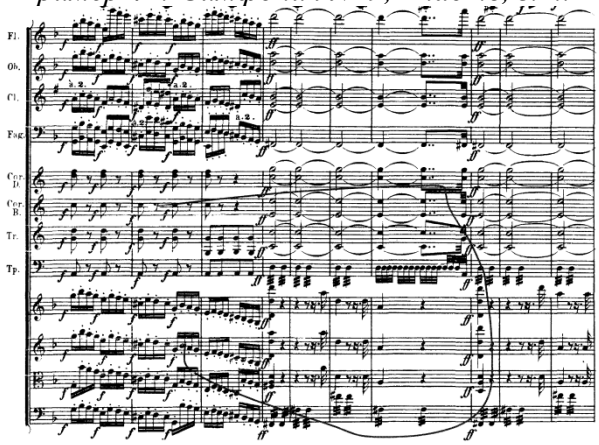


Господство героических образов, а также торжественно ликующих в финале вызывает применение *tutti* в оркестре, в которых значительную роль приобретает звучание деревянных духовых и медных духовых инструментов. Их инструментовка близка мощному звучанию духового оркестра.

Симфония №9.

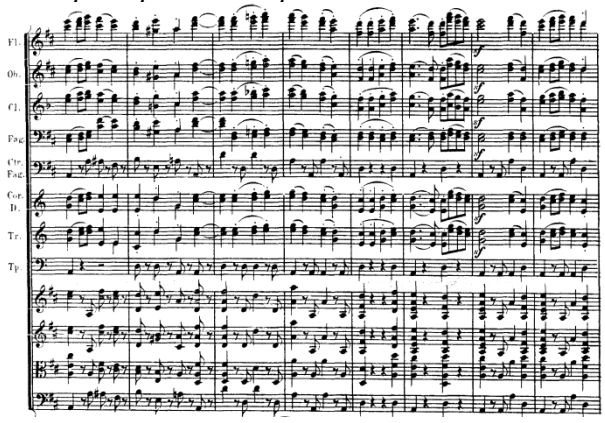
Подобные приемы оркестровки (*tutti* оркестра) играют важную роль в Девятой симфонии композитора, в которой главенствуют образы героической борьбы. Так на *tutti* оркестра мощно звучит тема главной партии первой части этой симфонии, а также в репризном разделе сонатного *Allegro*.

Пример 42: Симфония № 9, I часть, г. п.



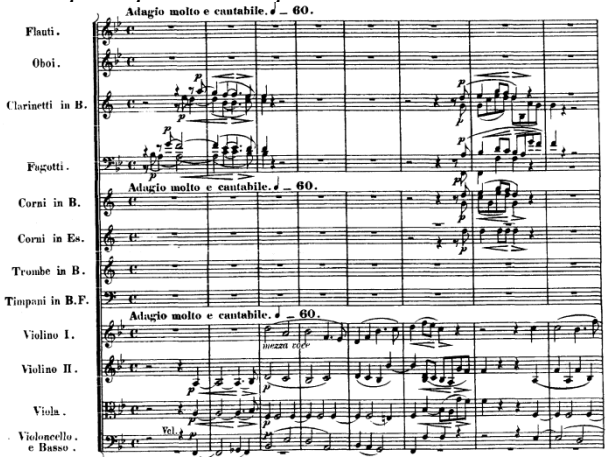
Этот же прием оркестровки можно наблюдать в финале.

Пример 43: Симфония № 9, IV часть



Также как и в Пятой симфонии, в Девятой симфонии композитором найдено много вариантов интересных соединений инструментальных партий, отражающих ее героические и лирические образы. Среди ярких эффектов назовем траурно-героическую коду первой части, в которой соединяются партии фаготов, валторн и низких струнных инструментов. Здесь композитор находит также выразительные переклички фаготы с валторнами в диалоге с кларнетами и гобоями. Подобный диалог имеет место в третьей лирической части *(Adagio molto e cantabile).*

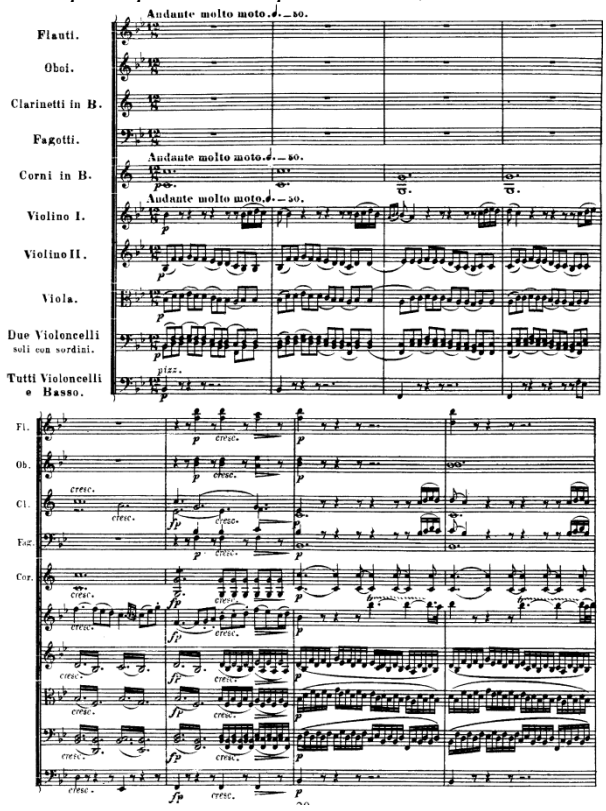
Пример 44: Симфония № 9, III часть



Другую группу представляют лирико-жанровые симфонии Л. Бетховена. К которым относятся Четвертая, Шестая, Восьмая¸ где отражена красочно инструментальный стиль. Здесь значительна тембровая сторона деревянных духовых инструментов, а также валторн. В отдельных фрагментах этих симфоний оркестр приобретает камерный характер звучания.

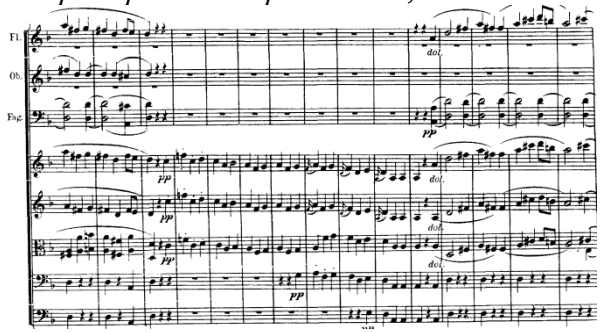
Например, музыкальная изобразительность отображена во второй части (сцена «У ручья») Шестой симфонии, где две солирующие виолончели и педаль валторн с сурдинами показывают журчание ручья.

Пример 45: Симфония № 6, II часть



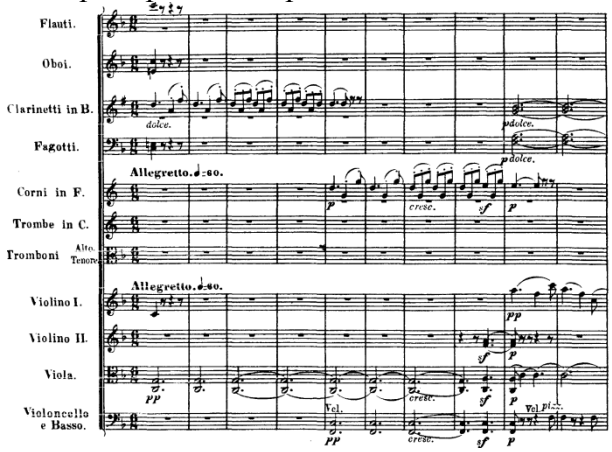
Много изобразительной конкретности в третьей части этой симфонии («Веселое сборище поселян»), в которой интересно соединение фагота со струнной группой инструментов.

Пример 46: Симфония № 6, III часть



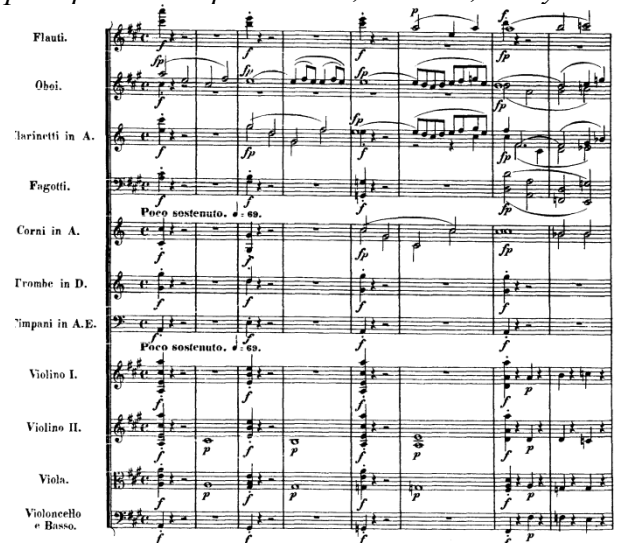
Ярко выразительно колористическое звучание имитационного проведения простого напева у кларнета, валторны и скрипки в пятой части – «Пастушеская песня» – Шестой симфонии, где смена тембров создает поэтическую картину народной сценки.

Пример 47: Симфония № 6, V часть



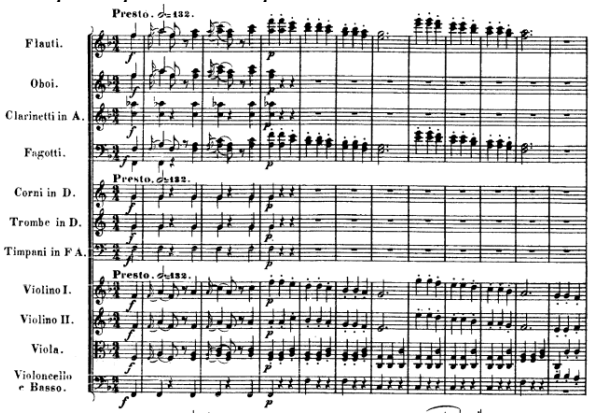
Много интересных и ярких колористический звучаний можно наблюдать в Седьмой симфонии – *A-dur*. Среди них тема гобоя из первой части *(poco sostenuto).*

Пример 48: Симфония № 7, I часть, Вступление



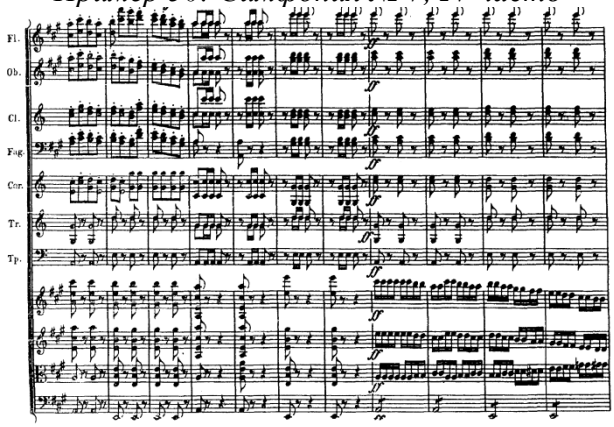
Скерцозные образы третей части этой симфонии *(Presto)* отражены в красочных сочетаниях флейты, скрипки и фагота.

Пример 49: Симфония № 7, III часть



В финале этой симфонии *(Allegro con brio)* композитор отводит главное место духовой группе, а особенно же деревянным духовым инструментам. Благодаря такой инструментовке композитор раскрывает жизнерадостный колорит танцевальных образов.

Пример 50: Симфония № 7, IV часть



В принципах построения тематизма, жанровых контрастах, поэтизации картин природы в симфониях – № 4, 6, 8 Л. Бетховен в отдельных моментах смыкается с музыкальной культурой классицизма, в то же время в этих партитурах он достигает новой интонационной выразительности, оркестровой стилистики и динамики развития. О финале Восьмой симфонии П. И. Чайковский пишет: «…бездна юмора, неожиданных эпизодов, разительных контрастов в гармонии и модуляции, бездна самых новых, гениально изобретенных оркестровых эффектов» [21, С. 96].

ЛИТЕРАТУРА

1. Классицизм // Большой Энциклопедический словарь. — 2000.
2. Згорж А. Один против судьбы. Повесть о жизни Людвига ван Бетховена. – М.: Детская литература, 1973. – 319 с.
3. Згорж А. Один против судьбы. Повесть о жизни Людвига ван Бетховена. – М.: Детская литература, 1973. – 319 с.
4. Карц А. История оркестровки. – Москва: Музыка, - 1990, 304 с.
5. Исакофф С. Громкая история пианино. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. – М.: АСТ: COPRUS, 2014. – 480 с.

6. Вень Ц. Новаторство и стилистические особенности концертов для фортепиано Л. ван Бетховена//Бетховен. Сборник статей. – Выпуск 4 – 5. Сост. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 2002 г. – 407 с.
7. Классицизм // Большой Энциклопедический словарь. — 2000.
8. Классицизм // Большой Энциклопедический словарь. — 2000.

REFERENCES

1. Classicism // Large Encyclopedic dictionary. — 2000.
2. Zgorzh A. One against fate. The story of the life of Ludwig van Beethoven. – M.: Children's Literature, 1973. – 319 p.
3. Zgorzh A. One against fate. The story of the life of Ludwig van Beethoven. – M.: Children's Literature, 1973. – 319 p.
4. Kartz A. The history of orchestration. Moscow: Muzyka Publ., 1990, 304 p.
5. Isakoff S. The loud history of the piano. From Mozart to modern jazz with all stops. Moscow: AST: COPRUS, 2014. 480 p.
6. Wen C. Innovation and stylistic features of L. van Beethoven's piano concertos//Beethoven. Collection of articles. – Issue 4-5. Comp. N.L. Fishman. Moscow: Muzyka, 2002 – 407 p.
7. Classicism // Large Encyclopedic dictionary. — 2000.
8. Classicism // Large Encyclopedic dictionary. — 2000.

Куртбединова Лейля Тахировна
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры Вокального искусства и дирижирования
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Февзи Якубова»
e-mail: Lilya.kurtbedinova@mail.ru

Kurtbedinova Leyla T.
candidate of art history,
senior lecturer of the Department of Vocal Art and Conducting
Crimean Engineering and Pedagogical University
named after Fevzi Yakubov

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СТРУННОГО КВАРТЕТА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА ЭЛЬВИРЫ ЭМИР

Аннотация. Одним из актуальных вопросов музыкознания является изучение камерно-инструментального жанра на современном этапе. Камерно-инструментальное творчество крымскотатарских композиторов отражает тенденции развития современного музыкального творчества. В творчестве Э. Эмир камерно-инструментальный жанр является показательным. Многообразие стилевых концепций выявляется в творчестве композитора, которое включает произведения авангардные (Струнный квартет), романтической тенденции («Экспромт-баллада»), неофольклорного направления («Узоры Крыма»). Уже в Струнном квартете проявились характерные стилистические черты Э. Эмир, которые выразились в сочетании народных истоков и сложным ладогармоническим мышлением. А значимость лирического тематизма субъективного плана подчеркивают неоромантические тенденции произведения. Основные идеи разбора данного произведения были апробированы в диссертации.

Ключевые слова: квартет, полифоническая фактура, современная стилистика, хроматизм, диссонанс, атональность, народный танец.

STYLISTIC FEATURES OF THE STRING QUARTET BY THE MODERN COMPOSER ELVIRA EMIR

Annotation. One of the topical issues of musicology is the study of the chamber instrumental genre at the present stage. The chamber and instrumental works of Crimean Tatar composers reflect the trends in the development of modern musical creativity. The chamber-instrumental genre is significant in the work of E. Emir. A variety of stylistic concepts is revealed in the composer's work, which includes works of avant-garde (String Quartet), romantic tendencies ("Impromptu Ballad"), and neo-folklore trends ("Patterns of the Crimea"). Already in the String Quartet, the characteristic stylistic features of E. Emir, which expressed themselves in a combination of folk origins and complex ladoharmonic thinking. And the importance of the lyrical thematicism of the subjective plan is emphasized by the neo-romantic tendencies of the work. The main ideas of the analysis of this work were tested in the dissertation.

Keywords: quartet, polyphonic texture, modern stylistics, chromaticism, dissonance, atonality, folk dance.

«Струнный квартет в четырех частях», созданный в 1994 году, характеризует ранний период творчества композитора, в котором формируются особенности художественного мышления Э. А. Эмир. Основные идеи разбора данного произведения были апробированы

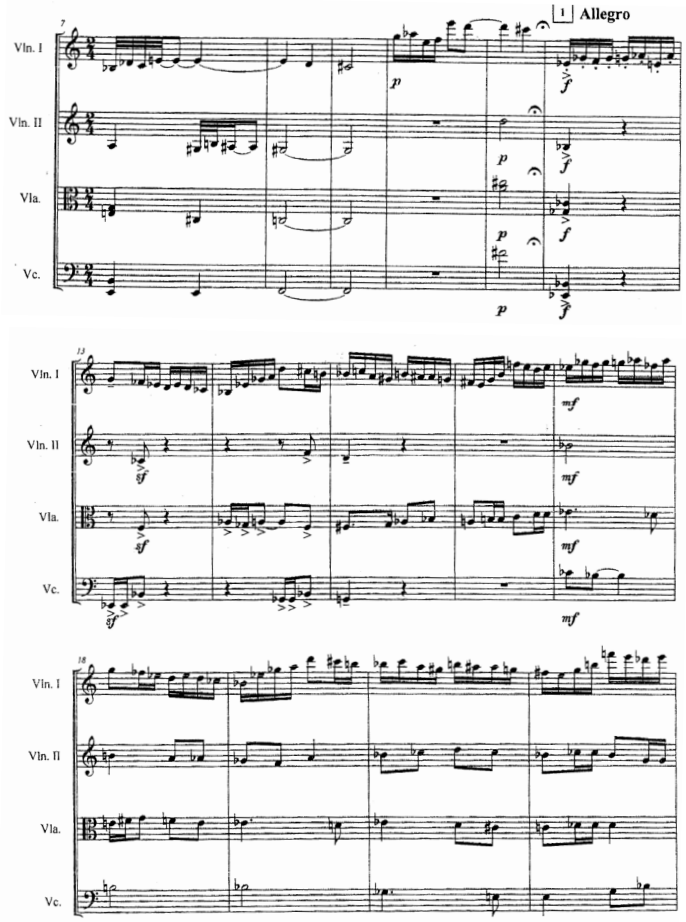
в диссертации. Цель статьи: сформировать представление о композиторском стиле Э. А. Эмир на примере жанра струнного квартета. Прежде всего, следует отметить ее тяготение к академическим формам отражения музыкальных образов и к народной музыке, что проявилось в четырех частном строении цикла, структурной определенности частей (сонатная форма, трехчастная форма), в жанрово-этнической характерности музыкального материала третьей части. Современная стилистика определяется в широком применении атональной музыки, насыщенностью полифоническими приемами изложения, разнообразным применением диссонантности, хроматизированной ладовой основой. Э. А. Эмир в своем интервью отмечает, что «…традиционная музыка – вечная. Я пишу музыку с современными веяниями музыкальной техники» [7, с. 330].

В характере музыкальных образов преобладающей чертой является лирическая сфера. Этот тематический блок выделяется глубиной, эмоциональной насыщенностью, многогранностью и включает образы сурово-сосредоточенные, песенно-распетые, психологически-напряженные, элегически-повествовательные. Основным стилистическим методом в изложении и развитии этих тем является полифония. Автором широко использованы возможности имитационной и контрастной полифонии.

Истоком драматической концепции произведения является первая часть, в которой сосредоточены активно-действенные, лирические и трагические образы. Традиционную классичность структуры квартета, с непременным сонатным *allegro* в первой части, нарушает спокойная лирика финала *(IV)*. Необычная композиция цикла говорит о наличии программного замысла. Первая часть *(Moderato)* изложена в сонатной форме и имеет драматический характер. Интенсивное развитие контрастных тем главной и побочной партий приводит к трагической кульминации в конце части.

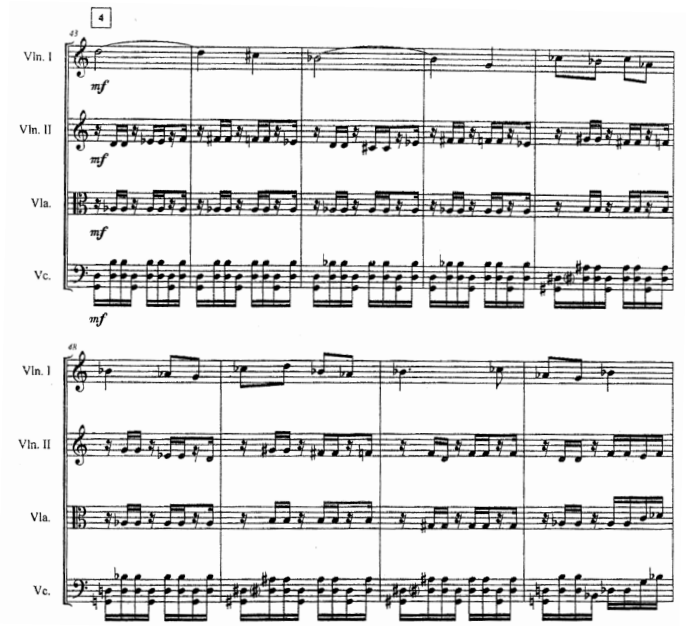
В музыкально-образную сферу первой части *(Moderato)* вводит сурово настороженное вступление (такты 1-11). Интонационным зерном ее темы является интервал малой терции *(ми бемоль-соль бемоль)* в партии первой скрипки, которая ассоциируется с минорной тональностью *(ми бемоль минор)*, но обилие альтераций и расщепленных тонов создают тональную неопределенность. Ее остро ритмованная мелодическая линия, построенная на своеобразном диалоге первой скрипки и альта, подводят к моторно-энергичной теме *(Allegro)* главной партии, вначале которой обрисована тоника *ми бемоль* минора. Однако хроматизированные потоки скупо определяют ладотональные центры сонатного *allegro.*

Пример: I часть Главная партия



Тема главной партии, изложенная в полифонической фактуре, основана на непрерывном движении. В связующей теме нарастающая энергия движения голосов во всех четырех партиях подводит к контрастной лирической теме побочной партии.

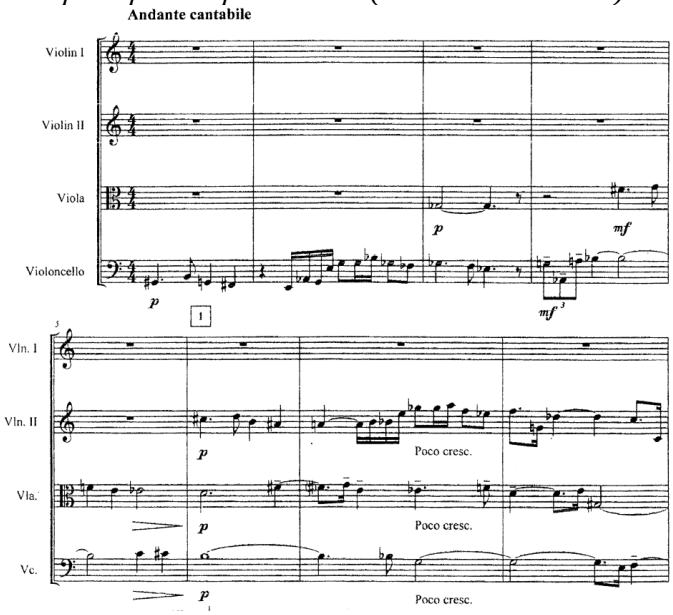
Пример: I часть Побочная партия



Широко распетая тема проводится у первой скрипки на мерно остинатном фоне остальных голосов квартета. Необходимо отметить значимость начальной мелодической интонации с ходом на увеличенную секунду в теме побочной партии. Этот нисходящий мелодический оборот в процессе развития приобретает значение лейтинтонации, активно развиваясь в разработочном разделе вплоть до имитационного проведения в конце разработки, обозначив трагическую кульминацию. Динамический спад подводит к репризе. Одновременное проведение тем главной и побочной партий способствуют динамизации репризы.

Вторая часть *(Andante cantabile)* контрастна первой своим темпом, метром (4/4), фактурой, суровыми и печальными образами.

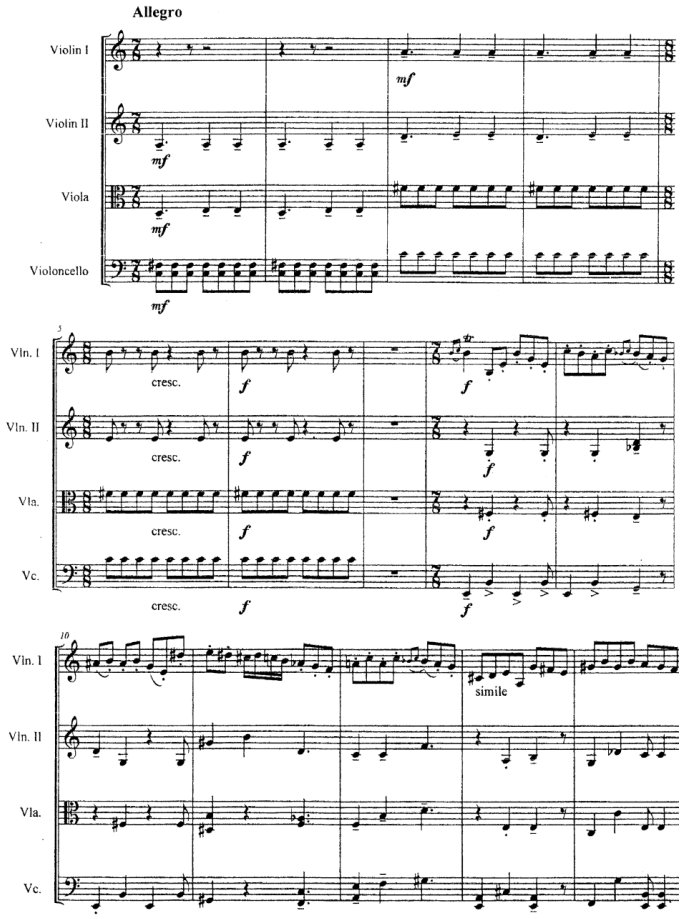
Пример: Вторая часть (Andante cantabile)



Ее музыкальная ткань основана на главенстве полифонических методов изложения и тесном взаимодействии всех четырех партий. Тематический материал насыщен альтерациями и хроматизмами, создающими ладотональную неопределенность. Все это создает напряженно звучащую музыкальную ткань, семантика которой олицетворяет глубокое сосредоточенное раздумье. Структуру этой части следует определить как свободно построенную трехчастную композицию с динамичным непрерывным развитием и репризным обрамлением.

Третья часть – *Allegro*, выделяется ярко национальным колоритом.

Пример: Третья часть – Allegro

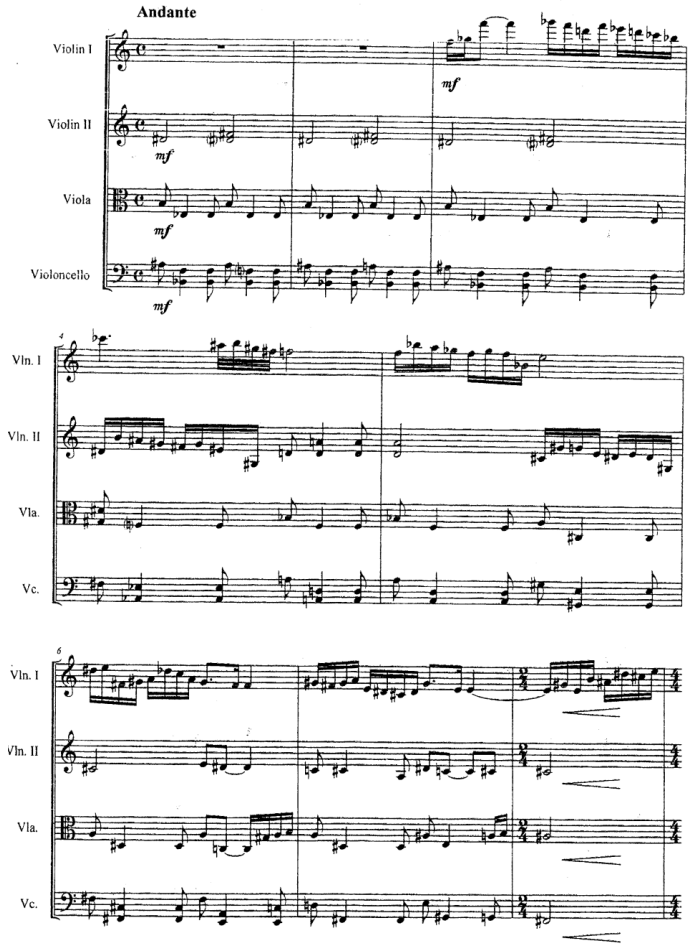


Ее главный образ основан на теме танцевального характера, близкой народной крымскотатарской танцевальной музыке. Использование размера $^{7}/_{8}$, с характерной акцентуацией, подчеркивает сопряжение тематизма с популярным в народе танцем *хайтарма*. Национальный характер музыки подчеркивается минорной тональностью *(ми минор)* с повышенной и пониженной *IV* ступенью, повышенной *VI* ступенью и характерными ходами на увеличенную секунду. Альтерации и хроматизмы придают звучанию темы весьма современный характер.

В драматургии авторского решения эта часть дает темповый, метрический, фактурный и жанровый контрасты. Третья часть, построенная в сложной трехчастной форме, представляет последование контрастных образов. Оживленным танцевального характера крайним частям противопоставлена сосредоточенная полифонизированная середина *(Andante)*, тема которой имеет восточный колорит. В репризе возвращается динамика танцевальных образов. «Несомненно, народное творчество всех эпох может служить превосходным источником интонаций для композитора» [6, с. 60].

Четвертая часть опуса контрастирует предыдущей средоточием лирической сферы образов, что подчеркивается сменой темпа *(Andante)*, размера ($^{4}/_{4}$), фактуры. Преобладающее значение имеет полифоническое изложение.

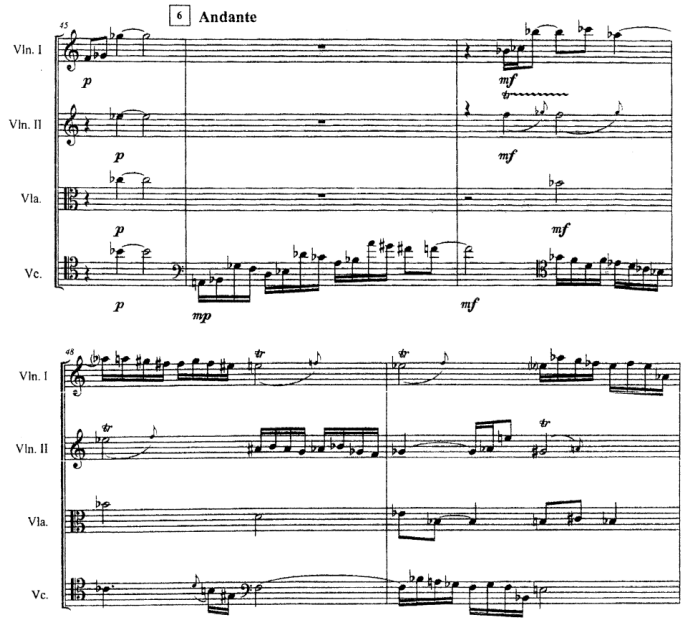
Пример: IV часть



Финал построен в развернутой трехчастной форме. Основная лирическая тема тонально неустойчивая и представляет собой мелодию восточного склада.

В основу среднего раздела *Moderato* положена лирическая, распевная тема, которая репрезентует кантиленный образ. Особую красочность музыкальному образу придают переходы из *бемольной (ми бемоль минор)* в *диезную* сферу, тональная неустойчивость, обилие хроматизмов. В третьем разделе (такты 46-61), тематический материал представлен в измененном и сокращенном виде. Завершение произведения спокойной лирико-повествовательной частью является не традиционным для композиции квартетных циклов.

Пример: IV часть, реприза



В Струнном квартете Э. А. Эмир предстает перед нами серьезным вдумчивым автором, перу которого доступны академические приемы изложения и современные средства музыкальной выразительности. Следует отметить, что в партитуре произведения классическая стройность композиции взаимодействует с методами современного формотворчества (сквозное монотематическое развитие), а тональное мышление сочетается с атональным. Тематический материал произведения отличается глубиной эмоционально-смыслового содержания, вобравшего в себя образы скорби и печали, лирики, драматизма, глубоких размышлений и эпической серьезности.

В Струнном квартете, следуя современным тенденциям, автор стремится к обновлению жанровой трактовки четырехчастного цикла. Ее цикл включает две медленные части – вторую и четвертую. В эмоционально-образной сфере ведущее значение принадлежит лирическим темам, что подтверждает проявление неоромантической направленности в стилистике квартета, при этом, как было показано, композитор сохраняет в своем творчество глубокую связь с крымскотатарской традиционной музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грушина, Е. Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы / Е. Е. Грушина // Новый взгляд. Международный научный вестник. – 2014. – № 6. – С. 54–62.
2. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М. : Сфера, 1998. – 344 с.
3. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америки: Исследование / Л. Н. Раабен; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. А. Черкасова. – Ленинград : Советский композитор : Ленингр. отд-ние, 1986. – 197 с.
4. Хакимова Е. Л. Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии: автореф. дис. … канд. иск.: спец. 17.00.02 / Е. Л. Хакимова. – К., 2004. – 23 с.
5. Холопова В. К. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое / В. К. Холопова // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 165–168.

6. Цитович В. Размышления о роли мелодий в современной музыке / В. Цитович // Критика и музыкознание. – сб. ст. – выпуск 2. – Л.: Музыка, 1980. – с. 54-61.
7. Эгизова Э. Д. Анализ фортепианного творчества Э. Эмир. Ее специфика в музыкальной культуре Крыма / Э. Д. Эгизова // Сборник научных работ II Международной научной конференции Евразийского Научного Объединения (февр.). – М. : ЕНО, 2015. – С. 330–332.

REFERENCES

1. Grushina E. E. Kamerno-instrumental`naya muzy`ka na sovremennom e`tape razvitiya: tendencii i perspektivy` [Chamber and instrumental music at the present stage of development: trends and prospects] / Novyi vzglyad. Mezhdunarodnyi nauchnyi vestnik. – 2014. – Vyp.6. Pp. 54–62.
2. Kyuregyan T. S. Forma v muzy`ke XVII–XX vekov [Form in music of the XVII–XX centuries] / T. S. Kyuregyan; Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo. – M. : Sfera, 1998. – 344 p.
3. Raaben L. N. Kamernaya instrumental`naya muzy`ka pervoj poloviny` XX veka: Strany` Evropy` i Ameriki: Issledovanie [Chamber instrumental music of the first half of the 20th century: European and American Countries: A Study] / L. N. Raaben; Leningr. gos. in-t teatra, muzy`ki i kinematografii im. N. A. Cherkasova. – Leningrad : Sovetskij kompozitor : Leningr. otd-nie, 1986. – 197 p.
4. Xakimova E. L. Kamerno-instrumental`naya muzy`ka kompozitorov Udmurtii: avtoref. dis. … kand. isk.: specz. 17.00.02 / E. L. Xakimova. – K., 2004. – 23 p.
5. Kholopova V. K. K teorii stilya v muzy`ke: nereshennoe, reshaemoe, nerazreshimoe [Towards the theory of style in music: unsolved, solvable, unsolvable] / V. K. Kholopova // Muzykal'naya akademiya. – 1995. – No. 3. – Pp. 165-168.
6. Cytovich V. Razmy`shleniya o roli melodij v sovremennoj muzy`ke [Reflections on the role of melodies in modern music / V. Cytovich] // Criticism and musicology. – collection of articles – issue 2. – L.: Music, 1980. – Pp. 54-61.
7. E`gizova E`. D. Analiz fortepiannogo tvorchestva E`. E`mir. Ee specifika v muzy`kal`noj kul`ture Kry`ma / E`. D. E`gizova [An analysis of E. Emir's piano work. Its specificity is in the musical culture of Crimea / E`. D. E`gizova] // Sbornik nauchny`x rabot II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii Evrazijskogo Nauchnogo Ob``edineniya (fevr.). – M. : ENO, 2015. – Pp. 330–332.

Мамбетов Сервет Якубович
доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический
университет им. Февзи Якубова»
e-mail: 52s.mambet@gmail.com
Абдувелиева Эльвида Шевкетовна
доцент кафедры Музыкально-инструментального искусства
ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусства и туризма»

Mambetov Servet Ya.
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Arts
Crimean Engineering and Pedagogical
University named after Fevzi Yakubov
Abduvelieva Elvida Sh.
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Art
Crimean University of Culture, Art and Tourism

СЛИЯНИЕ НАРОДНЫХ ИСТОКОВ И СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ПИСЬМА В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. ХАЛИТОВОЙ

Аннотация. Вопрос о взаимодействии народного и профессионального музыкального творчества продолжает оставаться одной из ключевых проблем в современной музыкальной науке и практике. В этом контексте творчество современного крымскотатарского композитора Мерзие Халитовой представляет собой уникальный пример глубокого переосмысления фольклорных традиций в контексте симфонического жанра. Её симфоническое наследие, включающее шесть симфоний, концерты и одночастные произведения, демонстрирует исключительное мастерство в интеграции и интерпретации народных музыкальных элементов в рамках профессионального композиторского письма.

М. Халитова, обладая глубоким пониманием жанрового и стилевого многообразия крымскотатарского народного музыкального творчества, сумела создать оригинальные симфонические произведения, которые, с одной стороны, сохраняют связь с традиционными источниками, а с другой — представляют собой самостоятельные художественные феномены. Её симфонии, благодаря органичному сочетанию симфонического письма и фольклорных мотивов, демонстрируют высокий уровень композиторского мастерства и способность к новаторскому переосмыслению музыкального наследия.

Таким образом, творчество Мерзие Халитовой является важным вкладом в развитие симфонического жанра и подтверждает значимость фольклорных традиций в формировании профессионального музыкального искусства. Её работы представляют собой яркий пример успешного синтеза народного и профессионального музыкального творчества, что делает их значимыми не только для музыкальной культуры Крыма, но и для всей мировой музыкальной традиции.

Ключевые слова: симфония, партитура, музыкальная ткань, народные истоки, тембр, кластер.

THE MERGER OF FOLK ORIGINS AND MODERN PROFESSIONAL COMPOSITION WRITING IN THE SYMPHONIC WORKS OF M. KHALITOVA

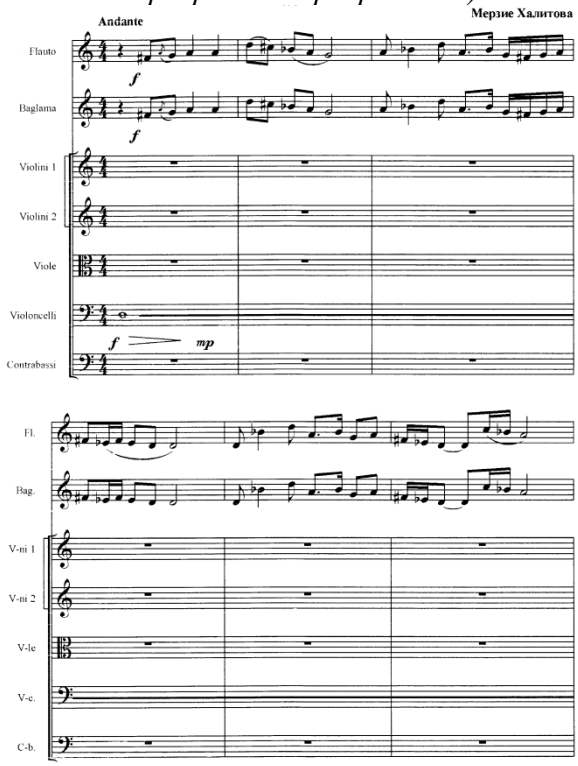
Annotation. The issue of the interaction of folk and professional musical creativity continues to be one of the key problems in modern music science and practice. In this context, the work of the modern Crimean Tatar composer Merzie Khalitova is a unique example of a deep rethinking of folklore traditions in the context of the symphonic genre. Her symphonic legacy, which includes six symphonies, concertos and one-movement works, demonstrates exceptional skill in integrating and interpreting folk musical elements within the framework of professional compositional writing. M. Khalitova, having a deep understanding of the genre and stylistic diversity of Crimean Tatar folk music, managed to create original symphonic works that, on the one hand, retain their connection with traditional sources, and on the other, represent independent artistic phenomena. Her symphonies, thanks to the organic combination of symphonic writing and folklore motifs, demonstrate a high level of compositional skill and the ability to innovatively rethink the musical heritage. Thus, the work of Merzie Khalitova is an important contribution to the development of the symphonic genre and confirms the importance of folklore traditions in the formation of professional musical art. Her works are a vivid example of a successful synthesis of folk and professional musical creativity, which makes them significant not only for the musical culture of Crimea, but also for the entire world musical tradition.

Keywords: symphony, score, musical fabric, folk origins, timbre, cluster.

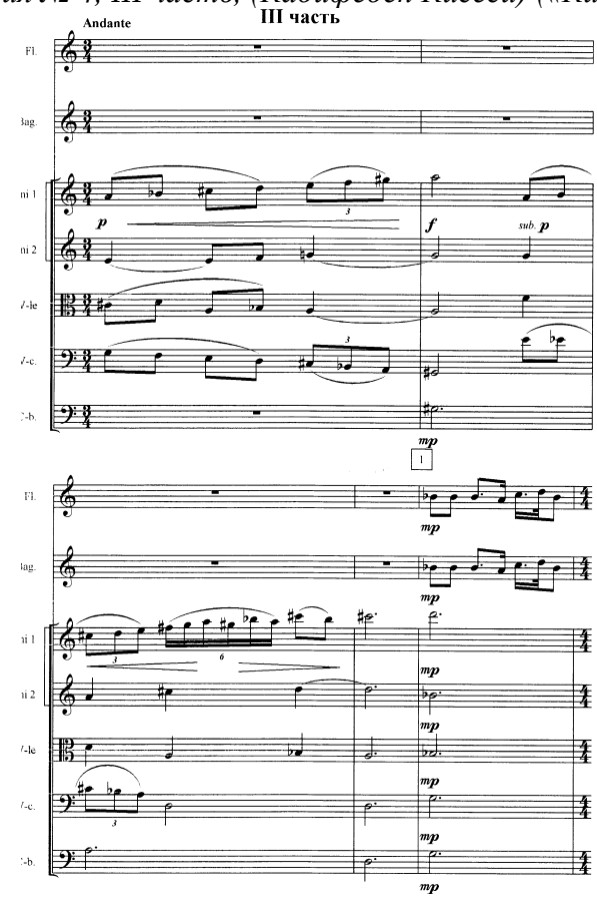
Мерзие Халитова известный современный крымскотатарский композитор, произведения которой исполняются на различных музыкальных форумах и концертных площадках. Будучи автором разножанровых произведений, М. Халитова главное внимание уделяет симфоническому жанру, представленному *шестью симфониями*, концертами и одночастными симфоническими произведениями.

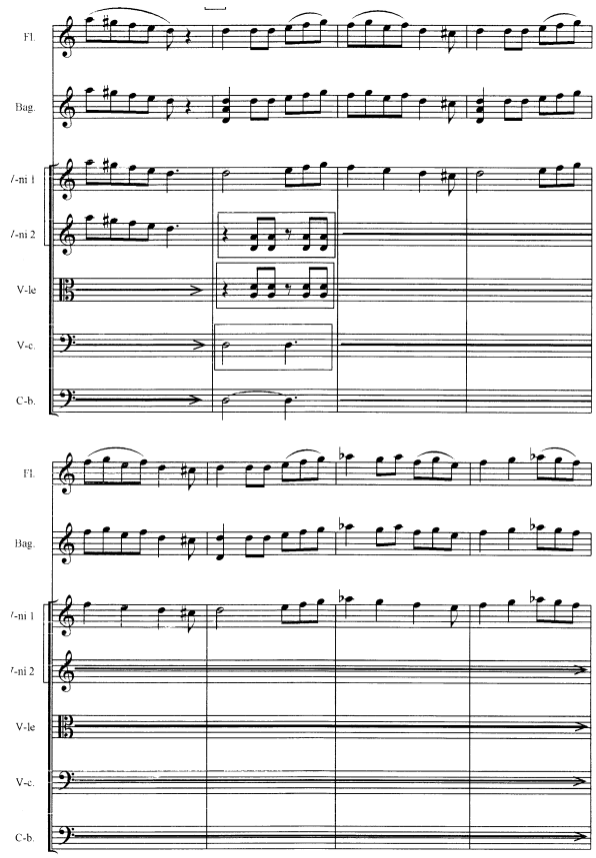
Крымскотатарская народная музыка является источником вдохновения в творческом процессе автора. Симфоническое творчество М. Халитовой уникально в аспекте преломления народного музыкального творчества в стилистике современного композиторского письма. В своем индивидуальном поиске автор находит разнообразные пути соотношения народных истоков с приемами академического композиторского творчества. Национальный материал в симфонических произведениях М. Халитовой проявляется то в виде цитат, то в виде стилизации. Так, в *Четвертой симфонии*, посвященной памяти родителей Ибраима и Зейнеб, автор использовал две народные мелодии: протяжную лирическую песню *«Сув акъар тыныкъ-тыныкъ» («Вода течет прозрачная»)* в *I части* и ритмически подвижную лирическую песню *«Къадифеден кисеси» («Кисет из бархата»)* в *III части*.

Пример: Симфония № 4, I часть, «Сув акъар тыныкъ-тыныкъ» («Течет вода прозрачная-прозрачная»)



Пример: Симфония № 4, III часть, (Кадифеден Кисеси) («Кисет из бархата»)





В трехчастной композиции симфонии для флейты или *багъламы* и струнного оркестра они имеют важное семантическое значение, определяя ее необычную драматургию, в которой крайние части представляют лирическую образную сферу. Здесь можно говорить о наличии скрытой программности, раскрываемой сюжетно-жанровой основой фольклорного материала.

Поэтичные образы симфонии раскрыты в органичном взаимодействии тембров флейты *(или багъламы)* и струнных инструментов. Главенство лирико-жанровой образности побудило автора обратиться к типу камерной симфонии, в которой значимым компонентом является полифоническое развитие.

Так, глубоко личный характер музыкального повествования с преобладанием созерцательности и задушевного лиризма приводят автора к широкому применению полифонических приемов развития в *I части* симфонии. Необычное начало – соло флейты *(или багъламы)* на фоне органного пункта, на тонике *(d)* у виолончелей – задает тон всему последующему изложению. Народная мелодия с небольшими вариантными изменениями полностью проводится у флейты на динамике *forte f*, и впоследствии развивается полифонически. Используя традиционные полифонические приемы *(подголосочность, контраст, имитация, stretto)* в их свободной современной интерпретации, композитор открывает новые выразительные ресурсы народного творчества.

В процессе активного тематического развития полифоническая ткань обогащается гомофонно-гармоническими элементами в виде аккордов с секундовыми сочетаниями и кластерными созвучиями *(ц. 1, 3, 5, 6)*. Отметим, что контрастные аккордовые построения кластерного звучания *(ц. 1, 3)* имеют важное драматургическое значение в конструктивном строении первой части, ассоциируясь с вторгающимися стихийными силами.

Особую роль в динамике музыкального развития играют органные пункты, оркестровые педали и оркестровые фоны, которые выполняют колористическую,

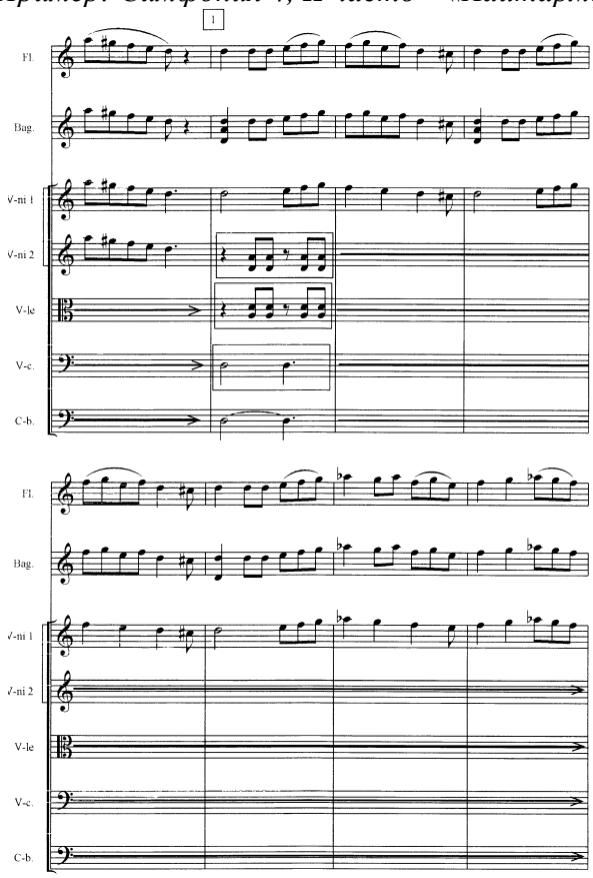
динамизирующую и формообразующую функции. Как выразительное средство педали и тремолирующие фоны активно применяются автором уже в процессе первоначального преобразования песенной темы. Так, в *ц. 1* музыкальный материал развертывается на фоне тонического тремолирующего органного пункта у контрабасов, а в *ц. 2* и *3* диссонирующие тремолирующие фоны у скрипок подчеркивают нарастающую экспрессию в вариантных преобразованиях темы. Например, в *ц. 2* у первых и вторых скрипок проводится тремолирующий фон в интервале *малой ноны (м.9)*. Далее, на гребне динамической волны *(ц. 3)* органный пункт на повышенной *терции* (у контрабасов) *до минора* диссонирует с тремолирующим фоном *dis* у вторых скрипок, создавая терпкое *секундовое* сцепление. На этом фоне виолончели проводят первый фрагмент песенной мелодии.

В кульминационной зоне *(ц. 7)* в музыкальную ткань включается оркестровый фон, представляющий выдержанную у виолончелей и коньрабасов педаль на тонике *(ре)*, которая соединяется с движущимся фоном у альтов. Эти фоны сопутствуют процессу дальнейшего преобразования тематического материала у первых и вторых скрипок. Последние два такта кульминационной зоны создают напряженное полиритмическое звучание фонов у всего струнного оркестра, состоящих из *контрапункта триолей, квартолей, квинтолей, септолей* и педалей у контрабасов. Их полифоническое сочетание рождает эффект *кластерности*, выполняющий здесь динамическую и формообразующую функцию. Обрастание песенного материала напряженным диссонирующим фоном является средством развития и трансформации музыкально-образного содержания. Следует отметить, что такое взаимодействие контрастных средств диатоники и хроматики определяют современную стилистику музыкального изложения.

Симфоническое творчество М. И. Халитовой дает множество вариантов синтезирования народных истоков с академическим композиторским письмом.

Так, например, *вторая часть четвертой симфонии* представляет стилизацию народной жанровости. В ней композитор обращается к характерным метроритмическим, ладоинтонационным, синтаксическим компонентам крымскотатарского танца *хайтарма*. На протяжении *23* тактов, сохранив типичный для *хайтармы* семидольный метр *(7/8)*, композитор выстраивает всю композицию второй части на вариантном изложении созданных им тем в характерной мелодико-интонационной структуре *(4/4+3/8)*. Но типические черты этого танца М. И. Халитова представила в красочных оркестровых тембрах с широким спектром приемов игры на струнных инструментах *(arco, staccato, pizzicato, col legno)*. Музыкальная ткань насыщена ритмической пульсацией, кластерными звучаниями, подчеркивающими образный строй *хайтармы* – жизнерадостного эффектного танца.

Пример: Симфония 4, II часть – «Хайтарма»



Оркестровая ткань непрестанно обновляется расширением круга применяемых фактурных и колористических средств. В этом плане показательны контрастно звучащие кластеры *(ц. 2, 10, 11, 12)*, оркестровые педали, аккордовые фоны *(ц. 1,3,6,8,14),* репетиции у флейты и *багъламы (ц.10, 11, 12),* репетиционные фоны у струнных *(ц. 12) glissando* у первых скрипок, тембровые сопоставления внутри струнной группы и другие приемы.

В процессе свободного вариантного изложения композитор умело сопоставляет тембры, регистры, ладовую окраску, показывая темы в разнообразных колористических звучаниях. Продуманная тембровая драматургия, выразительная техника варьирования фактуры, самобытность гармонических красок определили современную трактовку жанра *хайтармы* во второй части *четвертой симфонии*. По справедливому утверждению композитора К. Волкова «Искания сопутствуют художнику всю жизнь, и дальнейшее расширение стилистического диапазона было органично связано для композитора с усложнением взаимоотношений с миром народного творчества» [1, с. 31].

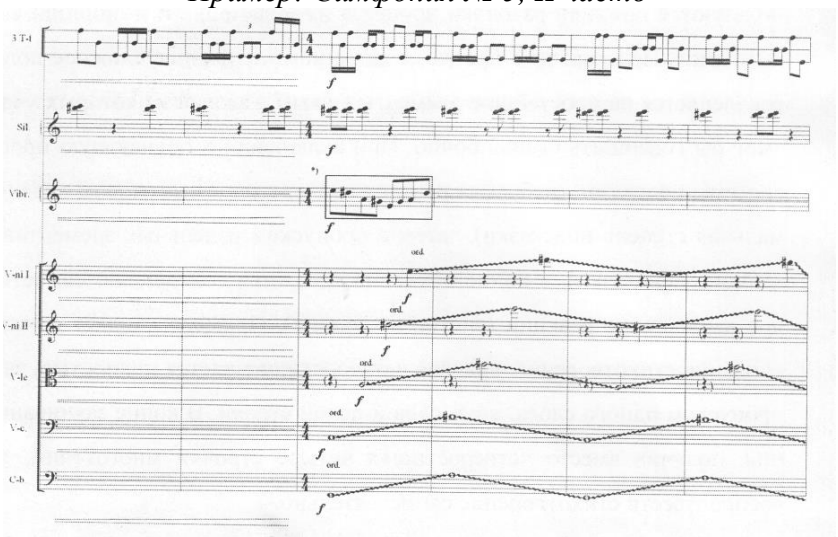
Так, каждое симфоническое произведение М. И. Халитовой строится на своей индивидуальной концепции взаимодействия национального с современным композиторским мышлением. Одним из показательных в этом плане произведений является *Концерт для симфонического оркестра «Ожерелье городов Крыма»*, – представляющий собой программный четырехчастный цикл с программными названиями каждой части: *I часть – Бахчисарай. Ханский дворец, II часть – Ялта, III часть – Коктебель, IV – Симферополь.* Эта партитура сочетает современную организацию музыкальной ткани с ярко национальным тематизмом, в котором стилизованы характерные элементы народного музыкального творчества.

Программное содержание первой части раскрыто музыкой эпически монументального склада. Естественно, восточный колорит воплощен музыкальным тематизмом интонационно близким крымскотатарской народной песенности. В основную тему органически вплавлены характерные элементы народного песенного творчества которые выявляются в ладовой переменности *(эолийский, дорийский, фригийский)*, фригийских кадансовых оборотах в конце построений *(ц. 2,3)*, в расщепленных тонах (соль диез, соль бекар), в опеваниях ступеней. Первое тематическое зерно, порученное флейтам, гобоям и кларнетам, затем дополняется новыми тематическими построениями в более низком регистре *(тромбоны и туба ц.1, виолончели и контрабасы).* Завершающее построение *(ц.2)* проводится английским рожком и альтами. Широкий охват всех оркестровых тембров позволяет автору метко отобразить величественный облик *Ханского дворца*.

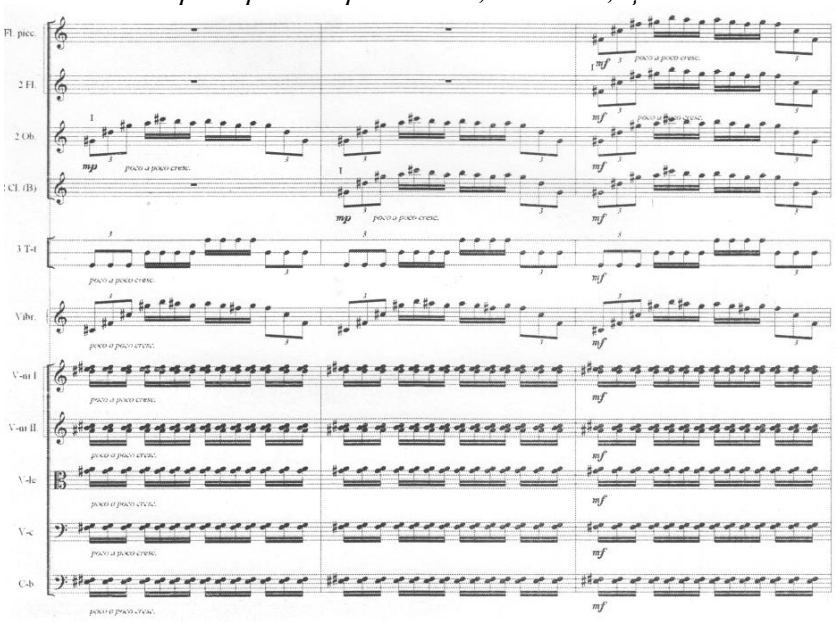
В процессе свободного преобразования тематических элементов композитор широко применяет педали, оркестровые фоны, кластерные эффекты в алеаторных пост роениях. Первая часть концерта дает пример опосредованного претворения народной музыки через ее ладоинтонационные, ритмические и структурные компоненты.

Пятая симфония М. И. Халитовой представляет образец органического сплава народных истоков и современных техник письма. Явный интерес в этом плане представляет *вторая* лирическая *часть* симфонии *(Andante)*, в которой сосредоточенные интересные композиционные, фактурные, тембровые находки автора. Ее ярко национальная по характеру основная тема представляет переинтонирование народного песенного творчества. Тема в основном проводится солирующими кларнетами, так как тембр кларнета играет ведущую роль в музыкальной драматургии *второй части*.

Пример: Симфония № 5, II часть



Пример: Симфония №5, II часть, ц. 9.



Оригинальность и выразительность оркестрового изложения заключается во взаимодействии лирической темы, проводимой тремя кларнетами, с современной оркестровой тканью, насыщенной педалями, оркестровыми фонами, алеаторическими приемами, кластерными аккордами и колористическими и динамическими функциями ударных инструментов. Выразительное семантическое значение имеет проведение лирической темы в полифонической фактуре тремя солирующими кларнетами в *коде второй части*.

Рассмотренные произведения очерчивают стилистические черты М. И. Халитовой, творчество которой неразрывно связано с крымскотатарской народной музыкой. В то же время оркестровые партитуры показывают ее как композитора, свободно владеющего современными техниками композиторского письма. В этом диалоге М. И. Халитова создает произведения созвучные своему времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков К. Фольклор и современное композиторское искусство / К. Волков // Советская музыка. – 1982. – № 11 – С. 25–33.
2. Высотская М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высотская, Г. В. Григорьева. – М. : Московская консерватория, 2011. – 440 с.
3. Григорьев С. Теоретический курс гармонии / С.Григорьев – М.: Музыка, 1981. – 478 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов вузов / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003 – 248 с.
5. Раабен Л. Новое о советской музыке 70-х годов. – Ленинград: Сов.комп. – 1983. – с. 5-37.
6. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке / М. Тараканов. – М.: Сов. Ком., 1988. – 271 с.
7. Творчество. Вестник композитора: сб. Выпуск 2 / сост. Е. Вишневецкая. – М. : Советский композитор, 1976. – 276 с.

8. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. Глава 3. Лад / Ю. Холопов – М.: Музыка., 1908. – 511 с.
9. Южак К. О природе и специфике полифонического явления / К. Южак. – Полифония : сборник теоретических статей. – Москва: Музыка, 1975. – 290 с.

REFERENCES

1. Volkov K. Fol`klor i sovremennoe kompozitorskoe iskusstvo [Folklore and modern compositional art] / K. Volkov // Sovetskaya muzy`ka. – 1982. – № 11 – Pp. 25–33.
2. Vy`sotskaya M. S., Grigor`eva, G. V. Muzy`ka XX veka: ot avangarda k postmodernu: uchebnoe posobie [Music of the XX century: from the avant-garde to the postmodern: a textbook] / M. S. Vy`sotskaya, G. V. Grigor`eva. – M. : Moskovskaya konservatoriya, 2011. – 440 p.
3. Grigor`ev S. Teoreticheskij kurs garmonii [Theoretical Harmony Course] / S.Grigor`ev – M.: Muzy`ka, 1981. – 478 p.
4. Nazajkinskij E. V. Stil` i zhanr v muzy`ke : uchebnoe posobie dlya studentov vuzov [Style and genre in music : a textbook for university students] / E. V. Nazajkinskij. – Moskva : Vlados, 2003 – 248 p.
5. Raaben L. Novoe o sovetskoj muzy`ke 70-x godov [New information about Soviet music of the 70s] / L. Raaben/ –Leningrad: Sov.komp. – 1983. – Pp. 5-37.
6. Tarakanov M. Simfoniya i instrumental`ny`j koncert v russkoj sovetskoj muzy`ke [Symphony and Instrumental concert in Russian Soviet music] / M. Tarakanov. – M.: Sov. Kom., 1988. – 271 p.
7. Tvorchestvo. Vestnik kompozitora: sb. Vy`pusk 2 / sost. E. Vishneveczkaya. – M. : Sovetskij kompozitor, 1976. – 276 p.
8. Xolopov Yu. Garmoniya. Teoreticheskij kurs. Glava 3. Lad [Harmony. Theoretical course. Chapter 3. Lad] / Yu. Xolopov – M.: Muzy`ka., 1908. – 511 p.
9. Yuzhak K. O prirode i specifike polifonicheskogo yavleniya [About the nature and specifics of the polyphonic phenomenon] / K.Yuzhak. – Polifoniya : sbornik teoreticheskix statej. – Moskva: Muzy`ka, 1975. – 290 p.

Сунь Пань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: sunpan8686@mail.ru

Sun Pan
postgraduate student
Herzen State Pedagogical University of Russia

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ НА СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЦЗОУ ВЭНЬЦЗЮНЯ, ТАНЬ ДУНЯ, ЧЭНЬ И, ГО ВЭНЬЦЗИНА И Е СЯОГАНА)

Аннотация. В статье исследуется процесс адаптации принципов русской композиторской школы в творчестве ведущих китайских композиторов рубежа XX-XXI веков. На основе анализа партитур, архивных материалов и критических источников выявляются основные векторы влияния русской музыкальной традиции, включая особенности симфонического мышления, гармонического языка и драматургических решений. На примере творчества выдающихся китайских композиторов – Цзоу Вэньцзюня, Тань Дуня, Чэнь И, Го Вэньцзина и Е Сяогана – раскрываются механизмы адаптации русских музыкальных принципов к китайской культурной парадигме.

Особое внимание уделяется стилистическому синтезу, а именно как техники русской школы от позднеромантической гармонии П.И. Чайковского до авангардных экспериментов Д.Д. Шостаковича сочетались с традиционной китайской пентатоникой и тембровыми особенностями народных инструментов, а также творческой рецепции через анализ конкретных произведений (влияние И.Ф. Стравинского на ритмику произведений Тань Дун, обработки китайских народных мелодий в стиле «русского ориентализма» произведений Чэнь И и другие), а также философско-эстетическим параллелям, в частности общность подходов к музыкальному нарративу.

Статья вносит вклад в понимание транскультурных процессов в музыке и демонстрирует, как русская школа стала катализатором для создания уникального китайского композиторского языка, признанного сегодня во всем мире.

Ключевые слова: китайская академическая музыка, русская композиторская школа, музыкальный синтез, китайская опера, Цзоу Вэньцзюнь, Тань Дунь, Чэнь И, Го Вэньцзин, Е Сяоган, музыкальная драматургия.

INFLUENCE OF THE RUSSIAN SCHOOL OF COMPOSITION ON THE FORMATION OF MODERN CHINESE ACADEMIC MUSIC (BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF ZOU WENJUN, TAN DOON, CHEN YI, GUO WENJING AND YE XIAOGANG)

Abstract. The article examines the process of adapting the principles of the Russian school of composition in the works of leading Chinese composers of the turn of the 20th and 21st centuries. Based on the analysis of scores, archival materials and critical sources, the main vectors of influence of the Russian musical tradition are identified, including the features of symphonic thinking, harmonic language and dramaturgical solutions. Using the example of the works of outstanding Chinese composers - Zou Wenjun, Tan Dun, Chen Yi, Guo Wenjing and Ye Xiaogang

- the mechanisms of adaptation of Russian musical principles to the Chinese cultural paradigm are revealed. Particular attention is paid to stylistic synthesis, namely how the techniques of the Russian school from the late romantic harmony of P.I. Tchaikovsky to the avant-garde experiments of D.D. Shostakovich were combined with traditional Chinese pentatonic scale and timbre features of folk instruments, as well as creative reception through the analysis of specific works (the influence of I.F. Stravinsky on the rhythm of Tan Dun's works, the arrangement of Chinese folk melodies in the style of "Russian orientalism" of Chen Yi's works and others), as well as philosophical and aesthetic parallels, in particular the commonality of approaches to musical narrative.

The article contributes to the understanding of transcultural processes in music and demonstrates how the Russian school became a catalyst for the creation of a unique Chinese composer's language, recognized today throughout the world. Key words: Chinese academic music, Russian school of composition, musical synthesis, Chinese opera, Zou Wenjun, Tan Dun, Chen Yi, Guo Wenjing, Ye Xiaogang, musical dramaturgy.

Введение

Формирование современной китайской академической музыки неразрывно связано с влиянием русской композиторской школы, особенно в период активного культурного сотрудничества между СССР и Китаем в 1950–1960-е годы[1]. В это время сотни китайских музыкантов, включая будущих выдающихся композиторов, таких как Цзоу Вэньцзюнь, Тань Дунь, Чэнь И, Го Вэньцзин и Е Сяоган, получили профессиональное образование в Московской и Ленинградской консерваториях, где осваивали не только технику композиции, но и философию музыкального творчества, характерную для русской традиции[2]. Этот процесс стал ключевым фактором в становлении их индивидуальных стилей, позволив им органично соединить европейские музыкальные формы с национальной китайской традицией.

Творчество этих композиторов демонстрирует глубокое усвоение принципов русской школы, что проявляется в гармоническом языке, оркестровке и драматургическом построении их произведений. В частности, влияние позднеромантической традиции, восходящей к Чайковскому и Рахманинову, отчетливо прослеживается в симфонических сочинениях Цзоу Вэньцзюня, где широкое использование хроматизмов и развернутых лирических тем сочетается с китайской пентатоникой [3]. В свою очередь, Тань Дунь, развивая идеи русского авангарда, вводит в свои произведения сложную полиритмию и нетрадиционные метрические структуры, заимствованные у Стравинского, но переосмысленные через призму китайской ритмики.

Основная часть

Анализ стилистических особенностей творческой рецепции русской композиторской школы в произведениях китайских авторов выявляет сложный процесс культурной адаптации музыкальных техник. В симфоническом творчестве Цзоу Вэньцзюня, особенно в его программной симфонии "Земля", прослеживается органичное соединение русской позднеромантической гармонии с традиционной китайской ладовостью.

[1] Krebs S. Soviet Composers and the Development of Chinese New Music (1950-1965) // Asian Music. - 2022. - Vol. 53, № 1. - P. 78-95.
[2] Tang D. My Creative Path. Shanghai: Music Press, 2017. 178 p.
[3] Ван Юйхэ. Новая китайская музыка в первой половине этого века под слиянием китайской и западной музыки (середина). Журнал Центральной консерватории, 1995 (3). 13-15 с.

Как отмечает Ли Хун, композитор мастерски трансформирует характерные для П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова хроматические последовательности, насыщая их пентатоническими оборотами, что создает уникальный синтетический гармонический язык. [4] Особенно показательно использование композитором принципа вариантности развития тематического материала, восходящего к русской классической традиции, но получающего новое воплощение через китайские принципы мелодического развертывания.

В творчестве Тань Дуня процесс рецепции русских музыкальных традиций приобретает более сложный характер. Его сочинение "Плач по императрице" демонстрирует творческое переосмысление ритмических новаций И.Ф. Стравинского. Как указывает Чжао Вэй, композитор заимствует у русского мастера приемы полиметрии и синкопирования, но наполняет их новым содержанием через включение ритмических паттернов пекинской оперы и других традиционных китайских жанров.[5] Примечательно, что если у И.Ф. Стравинского ритмическая сложность служит средством создания динамической энергии, то у Тань Дуня она часто выполняет медитативную функцию, отражая восточную философию восприятия времени.

Особый интерес представляет оркестровое письмо Чэнь И, в котором явно прослеживается влияние принципов русского ориентализма. В ее "Китайских поэмах" заметно творческое развитие приемов, использовавшихся Римским-Корсаковым и Бородиным в изображении восточного колорита. Однако, как справедливо отмечает Ван Сяохуэй, если русские композиторы создавали стилизованный "восточный" образ, то Чэнь И осуществляет подлинный синтез, вводя в симфонический оркестр традиционные китайские инструменты и разрабатывая специальные способы звукоизвлечения у европейских инструментов для имитации их тембра[6]. Этот подход демонстрирует переход от внешней стилизации к глубинной интеграции музыкальных традиций.

Философско-эстетические параллели между русской и китайской композиторскими школами проявляются на нескольких уровнях. Как показывает анализ работ Дрожжиной М.Н., обе традиции рассматривают музыку как средство выражения национального самосознания, что особенно ярко проявилось в симфоническом творчестве Го Вэньцзина.[7] Его произведения, подобно сочинениям русских классиков, часто строятся как масштабные звуковые полотна, повествующие о судьбе народа. Однако если в русской традиции акцент делается на драматическом развитии, то китайские авторы чаще используют принцип постепенного развертывания музыкального материала, что соответствует даосской философии.

Важной точкой соприкосновения является отношение к фольклорному материалу. Тан Дун в своих мемуарах подчеркивает, что уроки русских педагогов помогли ему осознать, что народная музыка - не просто источник тем, но фундамент композиторского мышления.[8] Этот подход, восходящий к Глинке и "Могучей кучке", получил у китайских авторов своеобразное развитие через включение не только мелодических, но и тембровых, ритмических и даже философских элементов традиционной культуры.

Особого внимания заслуживает проблема музыкального времени в творчестве рассматриваемых композиторов. Если в русской традиции (особенно у А.Н. Скрябина и позднего С.В. Рахманинова) время часто драматизируется, то китайские авторы, усвоив

[4] Ли Хун. Русско-китайские музыкальные связи в XX веке. Пекин: Изд-во консерватории, 2018. 315 с.
[5] Zhao W. The Moscow Conservatory and Chinese Composers // Musicology China. 2021. № 3. P. 45–62.
[6] Wang X. Eurasian Musical Dialogues. London: Routledge, 2020. 189 p.
[7] Дрожжина, М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: автореф. Дис. д-ра иск. (17.00.02) / М. Н. Дрожжина. - Новосибирск, 2005. - 52 с.
[8] Tang Dun. My Creative Path: Between East and West. - Shanghai: Shanghai Music Press, 2017. - 178 p.

технику тематического развития, наполняют ее новым содержанием, созвучным буддийской концепции времени как непрерывного потока. Это особенно заметно в камерных сочинениях Е Сяогана, где русская кантиленность соединяется с медитативной статикой традиционной китайской музыки.

Следует также отметить творчество Чэнь И, в котором прослеживается влияние русского ориентализма[9]. В ее оркестровых сочинениях, таких как "Китайские поэмы", заметны характерные приемы, включающие использование народных инструментов в симфоническом контексте и тембровые имитации традиционных китайских инструментов. [10] Подобный синтез восточных и западных элементов стал возможен благодаря философско-эстетической общности русской и китайской композиторских школ, где музыка рассматривается как средство выражения национальной идентичности, а симфоническая форма выступает в роли культурного нарратива.

В свою очередь, творчество Цзоу Вэньцзюня, выпускника Московской консерватории, ученика профессора Юрия Фортунатова, демонстрирует глубокое усвоение русских симфонических традиций. Его симфоническая поэма "Великий шёлковый путь" (2005) представляет собой характерный пример синтеза русской оркестровой техники с китайской пентатонной основой [11] . В частности, обращает на себя внимание использование расширенного оркестрового состава с акцентом на тембровые контрасты, что восходит к традициям Римского-Корсакова и Глазунова. При этом, как справедливо отмечает исследователь Дай Цзяньфэн, "Цзоу Вэньцзюнь не просто копирует русские образцы, но творчески переосмысляет их через призму китайской музыкальной эстетики".[12]

Важно отметить процесс синтеза русских композиционных техник с традициями китайской оперы, который прослеживается в творчестве всех рассматриваемых композиторов. Этот синтез проявляется на нескольких уровнях: во-первых, в использовании характерных для пекинской оперы (цзинцзюй) ладовых структур (особенно системы баньцяо) в сочетании с русской гармонической системой; во-вторых, в адаптации принципов русской музыкальной драматургии к специфике китайского оперного театра с его условностью и символичностью; в-третьих, в органичном соединении русских оркестровых приемов с традиционными китайскими инструментами. Например, в операх Го Вэньцзина отчетливо прослеживается влияние русской психологической драмы, но реализованное через систему условных жестов и символов, характерных для китайской оперной традиции. \

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать ряд важных выводов о влиянии русской композиторской школы на формирование современной китайской академической музыки. Анализ стилистических особенностей творчества ведущих китайских композиторов второй половины XX – начала XXI века демонстрирует глубокую и многогранную рецепцию русских музыкальных традиций, которая проявилась не только в технических аспектах композиции, но и в философско-эстетических подходах к музыкальному творчеству. Как отмечает Ли Хун, русская школа стала для китайских музыкантов своеобразным

[9] Бай, Е. Фортепианное творчество Чэнь И в контексте мирового процесса глобализации искусства [Электронный ресурс] / Бай Е. - URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk39/vypusk39-171-180.pdf (дата обращения: 10.11.2024).
[10] Chen Yi. Orchestral Works: Score and Analysis. - Beijing: People's Music Publishing House, 2020. - 210 p.
[11] Zou Wenjun. Complete Symphonies: Critical Edition. - Tianjin: Tianjin Conservatory Press, 2023. - 320 p.
[12] Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. - М.: Сов. композитор, 1990. - 312 с.

"культурным мостом", позволившим органично соединить национальные традиции с европейскими формами[13].

Важнейшим результатом этого влияния стало формирование уникального синтетического стиля, в котором принципы русской симфонической школы (развитая тематическая работа, богатая гармоническая палитра, масштабность форм) органично сочетаются с китайской музыкальной эстетикой.

Философско-эстетические параллели между русской и китайской композиторскими традициями оказались не менее значимыми, чем технические заимствования. Однако китайские композиторы, усвоив русские подходы к симфонизму как "музыкальному эпосу", наполнили их новым содержанием, созвучным традиционной китайской философии. Это особенно заметно в творчестве Тань Дуня, где русские авангардные техники (полиритмия, тембровые эксперименты) служат для выражения медитативной статики.

Важно отметить феномен "двойной рецепции", когда китайские композиторы, освоив через русскую школу европейские традиции, смогли по-новому взглянуть на собственную музыкальную культуру. Как отмечает Тан Дун в своих мемуарах, обучение в Московской консерватории позволило ему "увидеть китайскую музыку глазами европейца, но сохранить её азиатскую душу". Этот парадоксальный эффект стал возможен благодаря тому, что русская композиторская школа сама по себе представляет синтез европейских и азиатских элементов, что сделало её особенно близкой китайским музыкантам.

Перспективы дальнейшего исследования данной проблемы видятся в более детальном анализе творчества отдельных композиторов, а также в изучении роли конкретных педагогов (таких как Т. Хренников, Ю. Фортунатов) в формировании китайской композиторской школы. Как показывает материал, русское влияние не ограничилось 1960-ми годами, но продолжает проявляться в творчестве современных китайских авторов, что свидетельствует о глубине и устойчивости этого культурного диалога.

ЛИТЕРАТУРА

1. Chen Yi. Orchestral Works: Score and Analysis. - Beijing: People's Music Publishing House, 2020. - 210 p.
2. Krebs S. Soviet Composers and the Development of Chinese New Music (1950-1965) // Asian Music. - 2022. - Vol. 53, № 1. - C. 78-95.
3. Tang D. My Creative Path. Shanghai: Music Press, 2017. 178 p.
4. Wang X. Eurasian Musical Dialogues. London: Routledge, 2020. 189 p.
5. Zhao W. The Moscow Conservatory and Chinese Composers // Musicology China. 2021. № 3. C. 45–62.
6. Zou Wenjun. Complete Symphonies: Critical Edition. - Tianjin: Tianjin Conservatory Press, 2023. - 320 p.
7. Бай, Е. Фортепианное творчество Чэнь И в контексте мирового процесса глобализации искусства [Электронный ресурс] / Бай Е. - URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk39/vypusk39-171-180.pdf (дата обращения: 10.04.2024).
8. Ван Юйхэ. Новая китайская музыка в первой половине этого века под слиянием китайской и западной музыки (середина). Журнал Центральной консерватории, 1995 (3). 13-15 с.

[13] Ли Хун. Русско-китайские музыкальные связи в XX веке / Хун Ли. - Пекин : Изд-во Центральной консерватории, 2018. - 315 с.

9. Дрожжина, М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века [Текст]: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02) / М. Н. Дрожжина. - Новосибирск, 2005. - 52 с.
10. Ли Хун. Русско-китайские музыкальные связи в XX веке. Пекин: Изд-во консерватории, 2018. 315 с.
11. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. - М.: Сов. композитор, 1990. - 312 с

REFERENCES

1. Chen Yi. Orchestral Works: Score and Analysis. Beijing: People's Music Publishing House, 2020. 210 p.
2. Krebs, S. "Soviet Composers and the Development of Chinese New Music (1950-1965)." Asian Music 53, no. 1 (2022): Pp.78-95.
3. Tang, Dun. My Creative Path. Shanghai: Shanghai Music Press, 2017. 178 p.
4. Wang, Xiaohui. Eurasian Musical Dialogues: Russian Influence on Chinese Composers. London: Routledge, 2020. 189 p.
5. Zhao, Wei. "The Moscow Conservatory and Chinese Composers." Musicology China, no. 3 (2021): Pp. 45-62.
6. Zou, Wenjun. Complete Symphonies: Critical Edition. Tianjin: Tianjin Conservatory Press, 2023. 320 p.
7. Bai, Ye. "Piano Works of Chen Yi in the Context of Globalization in Art [Electronic resource]." Accessed April 10, 2024. http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk39/vypusk39-171-180.pdf
8. Wang, Yuhe. "New Chinese Music in the First Half of This Century Under the Fusion of Chinese and Western Music (Middle Part)." Journal of the Central Conservatory of Music,, no. 3 (1995): Pp. 13-15.
9. Drozhzhina, M.N. Young National Composition Schools of the East as a Phenomenon of 20th Century Musical Art [Text]: abstract of doctoral dissertation (17.00.02). Novosibirsk, 2005. 52 p.
10. Li, Hong. Russian-Chinese Musical Connections in the 20th Century. Beijing: Conservatory Press, 2018. 315 p.
11. Lobanova, M.N. Musical Style and Genre: History and Modernity. Moscow: Soviet Composer, 1990. 312 p.

Васильева Татьяна Ивановна
композитор, член Союза композиторов России,
преподаватель кафедры инструментовки и чтения партитур
Военный институт (военных дирижёров)
ФГК ВОУ ВО «Военный университет
им. князя Александра Невского Министерства обороны РФ»
e-mail: tativask43@yandex.ru

Vasilyeva Tatyana I.
composer, member of the Union of Composers of Russia,
teacher of the Department of Instrumentation and Score Reading
Military Institute (military conductors)
Military University
named after Prince Alexander Nevsky
of the Ministry of Defense of the Russian Federation

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОРКЕСТРОВОК МОРИСА РАВЕЛЯ И СЕРГЕЯ ГОРЧАКОВА «КАРТИНОК С ВЫСТАВКИ» МОДЕСТА МУСОРГСКОГО

Аннотация. В статье представлен сравнительный анализ инструментовочных приёмов М. Равеля и С. Горчакова для фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского.

Ключевые слова: Равель, Горчаков, Мусоргский, оркестровка, тембры, ансамбли, тутти.

COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF ORCHESTRATIONS OF MAURICE RAVEL AND SERGEY GORCHAKOV'S "PICTURES AT AN EXHIBITION" MODEST MUSSORGSKY

Abstract. The article contains a comparative analysis of the orchestration techniques of M. Ravel and S. Gorchakov for the piano cycle “Pictures at an Exhibition” by M. Mussorgsky.

Keywords: Ravel, Gorchakov, Mussorgsky, orchestration, timbres, ensembles, tutti.

Цикл программных пьес «Картинки с выставки» был написан в 1874 году, в пору «наивысшего расцвета» дарования М. П. Мусоргского [1, С.III].

В этом цикле композитор открыл новый для своего времени фортепианный стиль «благодаря перенесению в инструментальную область… принципов вокального письма (мелодического и речитативного, сольного и хорового), а также использованию образных возможностей инструментализма, открытых в процессе работы над песнями и оперой «Борис Годунов» [2, С. 17]. Оркестровая версия Равеля «Картинок с выставки» М. Мусоргского была впервые исполнена в мае 1823 года и с тех пор её играют «лучшие оркестры мира и дирижёры всех стран» [3, С. 201]. Музыковед Юлиан Крейн считает, что «только средствами оркестровки, выработанными в 1919-1920-х годах русскими и французскими мастерами (т.е. Стравинским эпохи «Жар-Птицы» и «Петрушки», Дебюсси и Равелем), оказалось возможным создать адекватное оркестровое воплощение «Картинок с выставки» [3, С. 138].

В статье рассматривается одна из оркестровых версий этого цикла, мастерски сделанная советским дирижёром С. Горчаковым, и проводится сравнение её с оркестровкой М.Равеля.

Партитура С.Горчакова создана гораздо позже, в 1955 году. Ю. Крейн пишет по поводу истории её создания о том, что среди нашей музыкальной критики в те годы «появилось унизительное отношение к равелевской инструментовке «Картинок»... Считалось, что сюда проник «импрессионизм», а это нечто чуждое Мусоргскому и вообще русской музыке» [3, С. 139]. Попытка переосмыслить работу Равеля вызвала к жизни новую оркестровую редакцию «Картинок». Автор её во многом опирался на оркестровую трактовку Равеля, однако создал свою версию, близкую к позиции Глазунова. Нужно отметить, что М. Равель делал оркестровку фортепианного цикла с опубликованной редакции Н. Римского-Корсакова, а С.Горчаков - с редакции П. Ламма, сверенной с автографом сочинения. Между ними имеются некоторые расхождения.

Сравним составы оркестров. Они почти идентичны. Обе партитуры сделаны на тройной состав оркестра. Исключение заключается в отсутствии саксофона альта у Горчакова, зато используется саксофон сопрано (III кларнет = саксофону сопрано). У Равеля два кларнета, у Горчакова – три. Интересно, что в оркестре у Горчакова две тубы, у Равеля одна, как обычно в симфоническом оркестре. Имеются отличия в строях труб - у Равеля они в строе До, у Горчакова - Си бемоль. В числе ударных у Равеля есть трещотка, у Горчакова её нет, но добавлен французский барабан. У Равеля две арфы, у Горчакова одна.

Перейдём к сравнению двух оркестровок на примерах некоторых пьес из этого цикла.

«Прогулка» (I)

«Мотив её в разных вариантах: то спокойном, то более взволнованном - используется в качестве интерлюдий между пьесами, что замечательно выражает психологическое состояние зрителя на выставке, когда он переходит от одной картины к другой» - пишет А. Майкапар [4, С. 1]. Средствами инструментовки авторы партитур стремились передать характер каждого из проведений этой темы в русском духе, объединяющей цикл и преобразующейся по содержанию, появляясь в кульминации в праздничном, величественном звучании, оказавшись центральной темой цикла.

Нужно отметить, что у Равеля пропущена «Прогулка» (V) перед номером 7 «Лимож. Рынок», повторяющая по музыке «Прогулку» (I), у Горчакова она есть, причём в новой оркестровке.

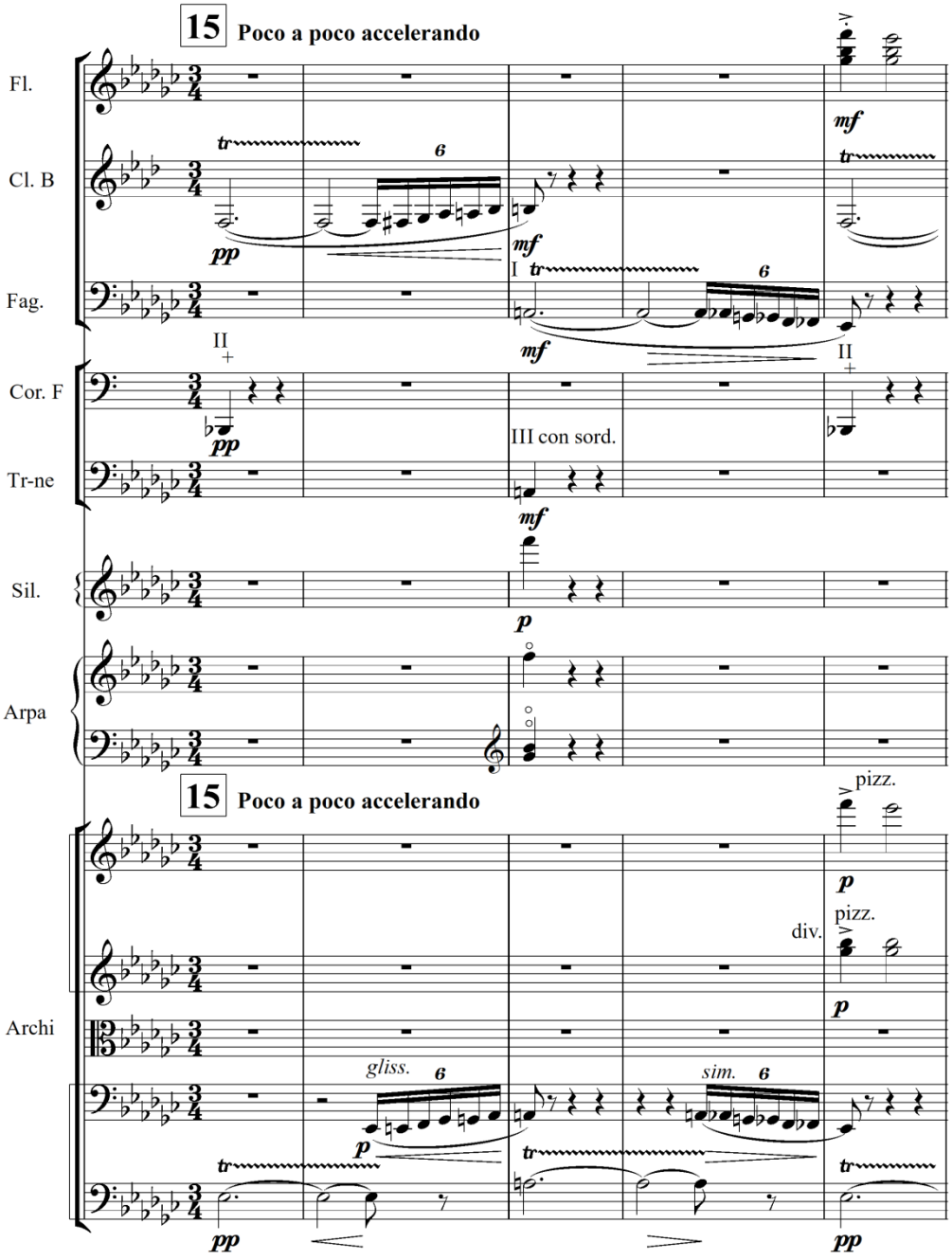
С первых тактов версии Горчакова возникают с одной стороны ассоциации с оркестровкой Равеля (соло трубы), с другой стороны заметно различие в приёмах оркестровой драматургии. Равель использует хор медных духовых во второй фразе «Прогулки» и только по мере развития подключает струнную группу и группу деревянных, очень редко используя приём tutti. Горчаков же сразу сопоставляет две трубы в унисон со звучанием всего оркестра. Таким образом, у Равеля предпочтение отдаётся чистым тембрам и постепенному тембровому обогащению красок, у Горчакова всё сделано более крупными мазками. Начиная с цифры 3, у Горчакова до конца пьесы выдержано tutti. У Равеля там же весь оркестр (без тромбонов и ударных) играет лишь один такт, затем происходит сопоставление групп и только в последнем такте звучит tutti. В оркестровке Равеля большая детализация фразировки, больше гибкости и жизни в оркестре. Партитура сделана с исключительной изобретательностью и является «примером мастерства и стилистической чуткости», как отмечает музыковед И. Мартынов. «При всей своей неожиданности, оркестровые находки Равеля передают внутреннюю сущность музыки Мусоргского, включаются в строй его образов очень органично» [5. С. 200]

1. «Гном».

В этой пьесе в версии Горчакова также наблюдаются общие черты с оригинальной и своеобразной оркестровкой французского композитора. Изломанная интонация, изображающая гнома, у Равеля поручена смешанному тембру подвижных инструментов - низких струнных и деревянных. Такую же оркестровку оставил Горчаков. Есть одна характерная деталь: на сфорцандо у Равеля вступают валторны, играя выдержанную ноту, предыдущая фраза кончается короткой длительностью, на которую накладывается тембр валторн и остаётся звучать. Таким образом происходит передача от одних тембров к другим. У Горчакова валторны вступают с самого начала, на акценте он добавляет тубу и там-там, кларнеты же продолжают звучать на выдержанной ноте, т.е. логика оркестровки Равеля сохранена, но нет тенденции к использованию чистых тембров и экономии оркестровых средств. В четвёртом такте Горчаков применил на пианиссимо у струнных приём sul ponticello и дубль штрих, проявив фантазию в поисках тонких оттенков оркестровой палитры красок. Надо отметить его чуткое отношение к партитуре Равеля. В цифре 7 (у Равеля 8), несмотря на фортиссимо, нет заполнения среднего регистра; Равель исключительно точно старался следовать музыкальным приёмам М. Мусоргского с его использованием крайних регистров. Горчаков по достоинству оценил это и сохранил в данном случае. В цифре 9 при повторении предыдущего предложения Равель сделал новую оркестровку. На нюансе пиано ввёл новые тембры: челесту, арфу, играющую флажолетами, бас-кларнет, а также ввёл элемент, которого нет у Мусоргского - глиссандо (sul tasto у струнных). Второе проведение звучит ещё более фантастично, чем первое. Здесь Равель применил приём тембрового расцвечивания. Горчаков просто повторил эту часть. В среднем эпизоде (цифра 11) Равель сохраняет фортепианную фактуру Мусоргского вплоть до октавных расположений и удвоений мелодических нот. Он приберегает тембр струнных для изложения перебивки - внедрения двух тактов начальной темы. Этому принципу следовал и Горчаков. В цифре 12 (у Равеля 14) он сохраняет логику Равеля, распределив двухголосье между двумя группами – струнной и деревянной. Там, где Равель пишет глиссандо при игре хроматического хода у струнных, Горчаков использует тремоло, что тоже по-своему интересно. В последнем эпизоде с цифры 13 (у Равеля 15) авторское изложение у Равеля полностью сохранено. Оркестровка сделана очень тонко. Например, подчёркивание верхней ноты мотива в басах тромбоном с сурдиной, или первой ноты аккорда в сопрановом регистре ксилофоном и арфой флажолетами. Равель часто употребляет дублировку деревянных инструментов струнными pizzicato. Горчаков, следуя за Равелем, делает подобную оркестровку в отношении выбора тембров, сохранения крайних регистров изложения, хотя вносит и своё: использует другие ударные, арфу не употребляет, добавляет октавные дублировки в аккордах форте и пассаже в конце пьесы (Примеры 1 и 2).

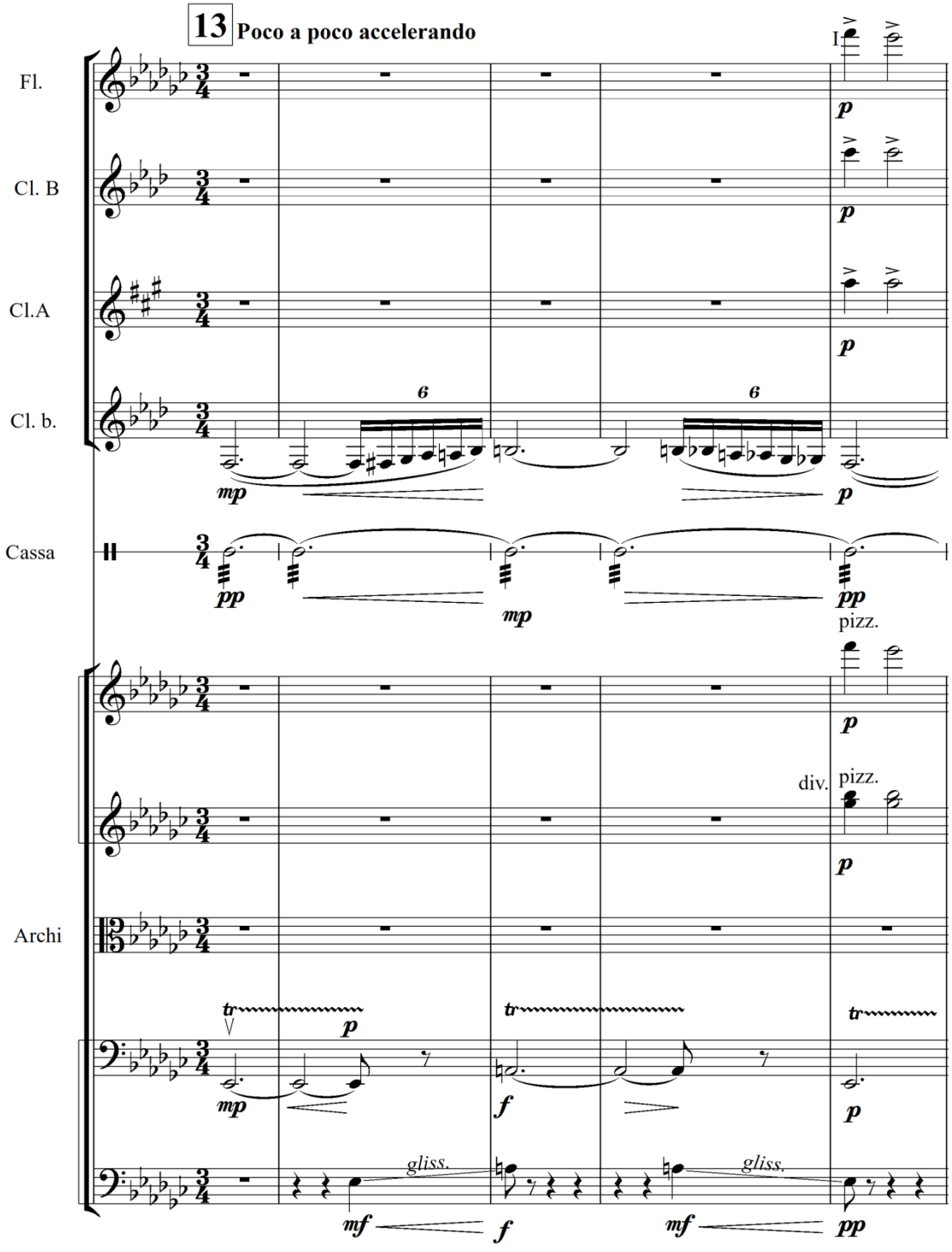
Пример 1.

Оркестровка М. Равеля. М.Мусоргский. "Картинки с выставки".1. "Гном"



Пример 2.

Оркестровка С. Горчакова. М.Мусоргский. "Картинки с выставки".1."Гном"



«Прогулка» (III).

В этот раз «Прогулка» звучит форте, фактура полифоническая двухголосная. при повторе фразы голоса меняются местами и верхний голос изложен в утолщении, аккордами. Горчаков оставляет приём сопоставления ансамбля и тутти, но у Равеля тему играет только труба, как в начале цикла. Октавную дублировку снизу Равель убрал, а противосложение поручил низким деревянным и струнным. При смене голосов местами он подключает почти

весь оркестр, но без трубы. Горчаков с самого начала включает струнную группу, сохраняя октавную дублировку снизу, а вместо трубы он даёт тему первой валторне. Здесь мы также наблюдаем предпочтение Равеля чистым тембрам, а Горчакова - смешанным. Например, в цифре 33 в партитуре Горчакова тему валторны дублируют и кларнеты, и высокие струнные, а у Равеля трубу дублируют только высокие деревянные, высокие струнные он приберегает для следующей фразы.

4. «Быдло».

У Равеля динамическое решение пьесы сделано в соответствии с редакцией Римского-Корсакова: от пианиссимо до фортиссимо на кульминации, затем постепенное диминуэндо и пианиссимо. Музыка передаёт эффект приближения и удаления тяжёлой арбы. В редакции Ламма пьеса начинается сразу фортиссимо и только незадолго перед концом музыка приходит к звучанию пианиссимо. Т.е присутствует эффект удаления. Эта разница в трактовке образа повлияла на оркестровку Горчакова. У Равеля тему играет туба в высоком регистре пианиссимо на фоне гармонической фигурации сопровождения, расположение которого в низком регистре полностью сохранено. Оно поручено фаготам, контрафаготу и низким струнным. У Горчакова музыка сразу звучит фортиссимо, хотя он, следуя за Равелем, не делает существенных изменений в фигурации и её расположении, сохраняя авторскую версию. Мелодия отдана четырём валторнам и двум тромбонам, сопровождение играют низкие деревянные, две тубы, низкие струнные, большой барабан и литавры. В цифре 38 Равель опустил мелодию, изложенную аккордами, на октаву вниз, а при повторе уже вернулся к авторской версии. У Горчакова этого различия нет, но у него аккордовое изложение заполняется и в первой, и во второй октавах только при втором проведении, как и у Равеля. Т.е. он очень внимательно подходил к партитуре выдающегося французского композитора. В кульминации (цифры 42 у Равеля, 43 у Горчакова) оркестровка разная. У Горчакова оркестровое tutti, у Равеля - без тромбонов и труб. Различны и функции групп.

В «Прогулке» (V), которая не включена в партитуру М. Равеля, Горчаков применяет приём октавных дублировок и сопоставления звучания групп, здесь есть и довольно продолжительное звучание оркестрового tutti.

Перейдём к сравнению оркестровок последней пьесы.

10. «Богатырские ворота» («В стольном городе во Киеве»).

Эта пьеса – финал и кульминация всего цикла. Она звучит празднично, торжественно, величественно. Первая тема эпически-величественная, богатырская, в ней впоследствии мы узнаём преображённую тему «Прогулки». Две другие контрастны между собой – одна камерная, молитвенного характера, несколько архаичная, другая - тема колокольного звона. В начале у Равеля основная тема изложена в аккордовом складе на форте у всей группы медных инструментов, их поддерживают фаготы контрафагот, литавры и большой барабан. Во втором предложении присоединяется вся группа деревянных духовых инструментов. И только при новом проведении темы Равель даёт tutti. В варианте Горчакова пьеса сразу начинается оркестровым tutti (за исключением малой флейты и бас-кларнета), и два предложения оркеструются одинаково. Для следующего более мощного проведения темы у Горчакова добавлены ещё ударные, а также малая флейта.

Вторая тема звучит тихо, она оркестрована ансамблем деревянных почти идентично Равелю. Поскольку у Горчакова было три кларнета, он обошёлся только кларнетами и бас-кларнетом без фаготов. Выбор инструментов здесь подчёркивает контраст образов Следующее проведение основной темы у Горчакова во многом схоже с партитурой Равеля, но есть существенная разница. У Горчакова тема звучит мощнее, т.к. участвуют все медные инструменты, а Равель приберегает трубы для проведения темы в сопрановом регистре.

Мелодическая фигурация сопровождения поручена деревянным и струнным в обеих версиях. У Равеля её ещё дублируют две арфы. При проведении темы в сопрановом регистре (цифра 112 у Равеля и 119 у Горчакова) Равель добавил в tutti октавную дублировку аккордового изложения мелодии сверху у флейт и гобоев, у Горчакова в этом проведении струнные и деревянные играют мелодическую фигурацию .

Мелодия в аккордовом изложении дана у Равеля в смешанном тембре у высоких струнных, деревянных и медных духовых инструментов. Горчаков её поручил групповому тембру медных духовых. Хоральная тема (цифра 113 у Равеля, 120 у Горчакова) инструментована по-разному. Равель оставил динамику пиано и всё изложение сделал в группе деревянных духовых, как и в первый раз, добавив ещё три флейты. Сделано это ради возможности более длительного нарастания звучности. Горчаков пишет динамику форте и тему поручает ансамблю труб и тромбонов (в фортепианном подлиннике стоит форте). И вот появляется тема колокольного звона (цифра 114 у Равеля, 122 у Горчакова).

Для имитации колокольного звона Равель использовал валторны, тубу, бас-кларнет на педали, а также струнные pizzicato, тарелки и там-там vibrato, колокол и арфу. Колокол впервые звучит в этом цикле (цифра 114). Всё дальнейшее развитие строится на постепенном нарастании триумфального звучания оркестра. В этой пьесе Равелю пришлось преобразовывать фортепианную фактуру. Например, в цифре 116 он преобразовал гармоническую фигурацию со скачками в фигурационную линию без скачков, здесь же он продлил длительность в органном пункте басов, чередуя целые ноты между тубой и третьим тромбоном, что невозможно у фортепиано, т.к. в педаль вошла бы предыдущая гармония. Мелодическую линию при скрытом голосоведении темы «Прогулки» Равель выделил с помощью тембра труб и деревянных инструментов, а также более протяжённых длительностей (цифра 116). Сравнивая партитуру Горчакова, мы видим, что автор оставил оркестровку Равеля в первых четырёх тактах темы колокольного звона и сделал их повторение, прибавив всю группу деревянных инструментов, но не учитывая фигурацию у фортепиано в правой руке. У Равеля она есть у струнных arco. В следующем проведении (цифра 115 у Равеля, 123 у Горчакова) последний тоже перерабатывает фигурацию сопровождения, но более сложным путём, как бы ближе к тексту автора, сохраняя движение вниз и вверх по гармонии. Равель же сохраняет движение восьмыми и сразу располагает фигурацию в двух октавах в аккордовом изложении. У фортепиано она изложена иначе для удобства исполнения. Музыковед М. Болл замечает, что преобразования фактуры из фортепианной в оркестровую, сделанные Равелем, служат достижению наиболее точной передачи музыкальной мысли и образного строя русского композитора [6, С. 17-18]. Следуя этой же цели, Горчаков здесь перерабатывает фактуру в своём варианте, сохранив логику распределения функций групп Равеля. В цифре 124 (у Равеля это 116) Горчаков делает свою оркестровку. Он даёт преображённую тему «Прогулки» трём тромбонам в аккордовом изложении, трубам октавой выше стаккато, используя приём сочетания короткого акцента и долгого звучания одного и того же звука в унисон или в октаву. Так же, как у Равеля, тема излагается и фигурационно, и аккордово. Гармоническую фигурацию Горчаков поручает деревянным духовым инструментам и первым скрипкам. У Равеля аккордовое изложение темы поручено группе деревянных духовых, трубам, арфам. Партии скрипок, а также альтов разделены, играют divisi. Часть из них играет фигурацию, другая часть играет мелодическую линию pizzicato, дублируемую колокольчиками. Тромбонам и тубе поручены протяжённые басы, имитирующие удары большого колокола. Их дублируют низкие струнные pizzicato (приём, использованный Горчаковым, сочетание короткого акцента и длительного звучания). Горчаков сохранил здесь все ударные Равеля. Звучат и колокольчики, и колокол, и тарелки, и там-там; добавлены литавры для дублировки басов на третью долю. В шестом такте цифры 116

Равель присочинил гаммообразный взлёт у флейт и кларнетов и глиссандо у арф, у Горчакова этого нет.

В цифре 118 (у Горчакова 126) Равель оставляет педаль предыдущего аккорда у группы медных инструментов, создавая эффект длительного звучания колокола и одновременно следуя логике нагнетания динамики. Так же сделал и Горчаков. Мало того, при исключительно бережном отношении к подлиннику, Равель так увлёкся, что позволил себе дописать один такт пассажей перед величественным проведением темы «Прогулки». Горчаков этого не делает. В цифре 119 (у Горчакова 127) Равель преобразовывает фортепианную фактуру, изложив тему в трёх октавах аккордами без скачков, сохраняя ритм триолей в группе струнных инструментов. Горчаков тему аккордами изложил у труб и тромбонов, остальные инструменты играют фигурации, причём не только гармонические, но и мелодические, гаммообразные. В цифре 122 (130 у Горчакова) в партитурах тоже присутствует преобразование фактуры изложения, Равель пишет фигурацию и аккордовую педаль, так поступает и Горчаков. У Равеля сочетается гармоническая фигурация по ближайшим звукам аккорда, заполняющая триоли четвертями, (эту фигурацию использовал и Горчаков) с педалями у деревянных. У Горчакова здесь есть и другие гармонические фигурации. В цифре 122 Равель снимает медную группу и гобои, чтобы сделать crescendo к последнему проведению темы (цифра 125, 133 у Горчакова). Горчаков тоже здесь снимает ряд медных духовых инструментов. Ради мощного динамического нарастания Равель оставил огромные скачки в басах у тромбонов и туб (цифра 124, 132 у Горчакова). Всё приводит к триумфальному и эпическому звучанию центральной темы цикла, в этой части её ещё называют «богатырской». Она изложена в оркестровом tutti в обеих версиях, включая все ударные инструменты. У Равеля тема звучит в аккордовом изложении с добавлением октавной дублировки сверху. У Горчакова аккордовое изложение темы у медных духовых сочетается с гармоническими фигурациями у деревянных духовых и струнных. Равель расширил концовку, на такт дольше, выдержав каждый из последних аккордов, и закончил музыку не в унисон, как у Мусоргского, а аккордами во всём диапазоне оркестра. Горчаков также сделал эти расширения длительности звучания последних аккордов, но оставил в конце унисонное звучание оркестра без дублировок в верхних октавах, как сделано у Мусоргского. Это связано с трактовкой педали в подлиннике, поэтому оправданы и тот, и другой вариант.

Сравнивая две партитуры, мы отмечаем, что Горчаков создал свою версию оркестровки цикла Мусоргского, сделав упор на струнные инструменты. При работе Горчаков учитывал оркестровку Равеля, очень бережно к ней относился, но старался не повторяться, искал свой вариант. Например, Равель нашёл изысканный тембр саксофона-альта для соло в пьесе «Старый замок», Горчаков употребил тоже неординарный тембр трубы с сурдиной «грибок». В оркестровке Равеля удивляет совпадение октавно-тесситурного изложения нотного текста с фортепианным подлинником. Горчаков, следуя Равелю, часто сохраняет звучание в крайних регистрах, не заполняя среднего («Гном»). Имеются различия в методах оркестровки. Равель не делает октавных дублировок в проведениях тем, пользуясь этим приёмом в основном только в tutti. Горчаков же с самого начала, с «Прогулки» (I) (6-такт и далее) пользуется этим приёмом довольно широко. Ещё, как было отмечено, у Горчакова чаще используется оркестровое tutti, Равель предпочитает использовать его как исключительный приём в кульминации всего цикла. В этом смысле показательна оркестровка «Богатырских ворот». У Равеля на форте вступает группа медных инструментов с фаготами, затем добавляется группа деревянных инструментов и только при новом повторении темы звучит оркестровое tutti. У Горчакова эта пьеса сразу начинается на форте с оркестрового tutti. Как отмечают исследователи творчества Равеля, он «придерживается почти везде принципа чистых тембров, одинаково близкого как ему

самому, так и русской школе оркестровки» [7, С.146]. Горчаков чаще использует смешанные тембры. Для Равеля характерна экономия оркестровых средств. Например, в «Прогулке» (II) он ограничился ансамблем инструментов. Тембр валторны сопоставляется в диалоге с группой деревянных инструментов, скрипки играют только в последних тактах. У Горчакова в этом проведении сопоставляется тембры виолончелей и ансамбля струнных, что не так ярко, поскольку участвуют родственные тембры. Хотя в этом случае он тоже проявляет экономию оркестровых средств, но как видно из сравнительного анализа партитур, эта черта ему не свойственна. Равель использует особые приёмы игры на инструментах. Например, игру с сурдиной, он даже употребляет её у всей группы медных в пьесе «Гном». Равель использует также игру sul tasto, sul ponticello у струнных, флажолетов, тремоло, глиссандо. Горчаков тоже использует эти приёмы, но уже вслед за Равелем. Музыковед К. Кондахчан отмечает «характерное соотношение статики и динамики» [1, С.IX]., проявляющееся в использовании определённых групп инструментов в оркестровке Равеля (например, группы медных духовых и струнных в «Богатырских воротах»), это соотношение сохраняет и Горчаков. В оркестровке «Картинок» Равель проявил необыкновенную изобретательность, фантазию, тонкий музыкальный вкус и оригинальность. Ему удалось передать «природу красочности образов», постигнуть стиль и национальные особенности музыкального языка великого русского композитора, «проникнуть в суть оригинала», воплотить с необыкновенной силой национальный дух фантастики Мусоргского, мощь и богатырство эпического содержания завершающего номера с его колокольными перезвонами [7, С.145-146]. Оркестровка Горчакова отличается большим мастерством, она сделана более крупными мазками, не так своеобразна и оригинальна, как у Равеля, но показывает богатые возможности вариантов оркестрового воплощения фортепианного цикла Мусоргского. Версия С. Горчакова была впервые исполнена с большим успехом за пределами СССР в 1968 году Куртом Мазуром, записана им в 1992 году с Лондонским филармоническим оркестром. Согласимся с мнением Ю. Крейна, который считает, что «спор, поднятый вокруг оркестровок «Картинок» оказался выигранным Равелем», но «для Горчакова, опытного и знающего музыканта, является почётным уже то, что он всё-таки смог сказать своё слово в этом споре» [4, С. 140].

ЛИТЕРАТУРА

1. Мусоргский М. П. Картинки с выставки. Партитура. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 148 с.
2. Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. - Л.: «Музыка», 1981. - 180 с.
3. Крейн Ю. Г. Симфонические произведения Мориса Равеля. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 224 с.
4. Майкапар А.Е. М. Мусоргский. Картинки с выставки. // Искусство 24. 2006.
5. Мартынов И. И. Морис Равель. - М.: Музыка, 1979. – 335 с.
6. Ball M. An analytical study of the Ravel orchestration of Mussorgsky’s Pictures at an exhibition: A thesis. College of the Pacific. 1957.
7. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. - Л.: Музыка, 1981. – 224 с.

REFERENCES

1. Musorgskii M. P. Kartinki s vystavki. Partitura (Pictures at an exhibition. Score), M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963, 148 p.
2. Frid E. L. M. P. Musorgskii. Problemy tvorchestva. (M. P. Musorgskii. Problems of creativity), L.: Muzyka, 1981, 180 p.
3. Krein Yu. G. Simfonicheskie proizvedeniya Morisa Ravelya (Symphonic works of Maurice Ravel), M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1962, 224 p.

4. Maikapar A. E. M. Musorgskii. Kartinki s vystavki. Iskusstvo 24, 2006.
5. Martynov I. I. Moris Ravel' (Maurice Ravel), M.: Muzyka, 1979, 335 p.
6. Ball M. An analytical study of the Ravel orchestration of Mussorgsky's Pictures at an exhibition: A thesis. College of the Pacific. 1957.
7. Smirnov V.V. Moris Ravel' i ego tvorchestvo (Maurice Ravel and his creativity), - L.: Muzyka, 1981, 224 p.

Комиссаров Андрей Владимирович
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: a_komissarov@inbox.ru

Komissarov Andrey V.
Associate Professor of the Department of Music Education of the
Moscow State Institute of Culture

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ И ОРКЕСТРОВКИ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ГУСТАВА МАЛЕРА (НА ПРИМЕРЕ ПЕСЕН НА СЛОВА ФРИДРИХА РЮККЕРТА)

Аннотация. В своих вокальных циклах Густав Малер часто предвосхищает, «апробирует» композиционные и оркестровые приемы, которые позднее используются им в крупных симфонических сочинениях. Эта особенность рассматривается сквозь призму постепенного зарождения идеи создания особого жанра – симфонии в песнях «Песнь о земле».

Ключевые слова: Г. Малер, вокальный цикл, оркестровка, тембровая модуляция, рюккерт, композиция.

SOME FEATURES OF THE COMPOSITIONAL STRUCTURE AND ORCHESTRATIONS IN THE VOCAL CYCLES OF GUSTAV MAHLER (ON THE EXAMPLE OF THE SONG CYCLE ON THE WORDS OF FRIEDRICH RÜCKERT)

Annotation. In his vocal cycles, Gustav Mahler often anticipates, "approbates" compositional and orchestral techniques, which he later uses in major symphonic works. This feature is explored through the prism of the gradual emergence of the idea of creating a special genre – the symphony in the songs "Song of the Earth".

Keywords: G. Mahler, vocal cycle, orchestration, timbre modulation, rückert, composition.

Жанр песенного цикла для голоса в сопровождении оркестра сравнительно редко встречался в профессиональной европейской музыке XIX века. Можно назвать всего лишь несколько примеров. Среди них – оркестровки шубертовских песен, сделанные Брамсом. Вагнер инструментовал несколько номеров из своих «Vesendonk-Lieder» (впоследствии недостающие номера были оркестрованы Феликсом Моттлем). Были и другие примеры, однако создание большого цикла цикл оркестровых песен, связанных общей программно-сюжетной линией, во многом является заслугой Малера. Его перу Малеру принадлежат несколько вокальных циклов: «Волшебный рог мальчика», «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях» «Песни на слова Рюккерта».

Жанр песни глубоко связан, собственно, с «большим» симфоническим стилем Густава Малера. Это и особый «песенный» тематизм его симфоний, берущий начало от идей Шуберта, и частое интонационное родство песен и симфоний («Волшебный рог мальчика» - симфонии I-IV, песни среднего периода – симфонии V-VII). Некоторые песни впоследствии входили в крупные симфонические сочинения Малера. Наверное, не будет большим преувеличением сказать, что, по-видимому, сами замыслы многих малеровских симфоний рождались первоначально из песен.

Поначалу введение песни (или тематического материала песни) в симфонический цикл часто играло роль вставного элемента – некоего «разъясняющего» момента, важного

для понимания общей концепции цикла (первая, третья и четвертая симфонии). Однако, уже во второй симфонии все эти элементы – и скерцо (его тематизм, взят из песни «Проповедь Антония Падуанского рыбам») и, собственно, сам вокальный номер (Urlicht) являются полноправными «участниками» симфонического «действия» симфонии. От такой трактовки песни уже близко до следующего шага – сделать жанр песни основой симфонии – написать своеобразную «симфонию в песнях». Как вспоминал ученик Малера, известный дирижёр Бруно Вальтер: «В первый раз упомянув в разговоре со мной «Песнь о земле», он назвал ее «симфонией в песнях».

Конечно, принципы оркестровки у песни для голоса и оркестра и симфонии различны. Различия касаются в первую очередь масштабов (как временных, так и связанных с количественным составом оркестра). Однако с Малера (в связи с введением песни в симфонию в качестве отдельной части) эти принципиально разные приемы постоянно пересекаются – правильнее даже было бы говорить о постепенном влиянии оркестровок песен на оркестровку симфоний, их постепенное сращивание и взаимообогащение. Все это привело к тому, что у позднего Малера оркестровый язык некоторых эпизодов симфоний уже не слишком сильно отличается от оркестрового языка песен – и, соответственно, наоборот – оркестровка песен приобретает симфонические черты. Как итог этого процесса Малер создает сочинение особого жанра «симфонию в песнях». Этот процесс будет показан на примере хронологически последнего малеровского цикла – «Песни на слова Рюккерта».

Сочинение было написано Малером в течение 1901-1903 годов и состоит из четырех песен, для каждой из которых Малер избирает в высшей степени оригинальный оркестровый состав:

1. Blicke mir nicht in die Lieder» – флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна. арфа, струнные (без контрабасов)
2. «Ich atmet einen linden Duft» - флейта, гобой, кларнет, два фагота, три валторны, челеста, арфа, скрипки, альты.
3. «Ich bin der Welt abhanden gekommen» - гобой, английский рожок, два кларнета, два фагота, две валторны, арфа, струнные.
4. «Um Mitternacht» - две флейты, гобой-де-амур, два кларнета, два фагота контрафагот, четыре валторны, две трубы, три тромбона и туба, литавры, арфа и фортепиано. Рассмотрим песни цикла подробнее.

Оркеструя первый номер (Blicke mir nicht in die Lieder), Малер, видимо, старался всеми возможными средствами (в том числе и стилем оркестровки) передать легкий и немного лукавый характер стихотворения Рюккерта. Созданию необходимого настроения способствует маленький состав оркестра. Струнные играют на протяжении всей песни под сурдину и только в заключительном пассаже для достижения необходимого блеска снимают ее.

В оркестровке прежде всего обращает на себя внимание особая «малеровская» непринужденность появления фактурных рисунков и их переходов из одного инструмента в другой. Например, первоначальное движение восьмыми у виолончелей (один из средних голосов) в цифре 1, в момент вступления голоса, переходит в пиццикато четвертями (уже функция баса). Движение восьмыми перехватывают сначала альты, а потом вторые скрипки, дублированные арфой. Голос в такте 10 неожиданно дублирует валторна (последний ее звук остается как педаль до конца фразы. В такте 13 виолончели, играющие до этого пиццикато, неожиданно исчезают.

Музыка как будто играет со слушателем – оркестровые линии то появляются, то исчезают, и, главное, постоянно расцвечиваются новыми, свежими тембровыми красками. Отсутствие контрабасов придает особую легкость и «невесомость» этой песне.

Одним из главных темброво-выразительных элементов музыки является арфа. Ее функция здесь ограничивается дублированием. Однако Малер применяет ее очень изысканно и в самых неожиданных местах. Первое ее появление – такт 11 Здесь она два такта играет вместе со вторыми скрипками, а потом исчезает так же неожиданно, как и появилась. Следующее вступление уже в следующем разделе первого куплета – в такте 27. Первая нота ее пассажей выступает здесь в роли баса. По логике развития ее партии, мы вправе ожидать ее появления во втором куплете в том же самом месте, где она появлялась в первом (в такте 38) однако Малер неожиданно сдвигает ее вступление на четыре такта вправо. Следующее ее появление аналогично по месту в форме первому куплету (такт 54), однако здесь ее первая нота (бас) поддержано пиццикато виолончелей. Очень эффектен ее заключительный пассаж – «росчерк», переходящий в аккорд струнных пиццикато.

Так же свежи и непредсказуемы вступления остальных сольных инструментов – например, валторны. Малер старается варьировать по оркестровке одинаковые места двух повторяющихся куплетов песни. Например, в цифре 3 играет струнная группа, а аналогичное место во втором куплете (цифра 7) отдано деревянным духовым и валторне.

Вторая песня (Ich atmet einen linden Duft) является, пожалуй, самой оригинальной как по оркестровому составу, так и по оркестровому замыслу. Малер использует предельно индивидуализированный оркестр, состоящий из флейты, гобоя, кларнета, двух фаготов, трех валторн, челесты, арфы, засурдиненных скрипок и альтов. Валторны разделены на «сольную» первую валторну, и «педальные» вторую и третью. Это функциональное разделение подчеркивается и регистровыми различиями в их партиях – вторая и третья валторны играют педали в низком регистре, заменяя собой отсутствующие виолончели и контрабасы, а первая играет свои соло только в среднем регистре.

У каждого из перечисленных инструментов есть своя определенная функция, которая, как правило не меняется на протяжении всей пьесы.

Песню целесообразно разделить на две части: первая – основная часть (два куплета), вторая – вступление и заключение, которые оркестрованы чуть-чуть по-другому.
В основной части песни мы видим только три функции.

Первая функция – фигурационный аккомпанемент у засурдиненных скрипок. В тактах 24-26 Малер из-за низкой тесситуры передают его альтам, а в такте 32 альты также на короткое время перехватывают его у скрипок.

Вторая функция – короткие педали. Их играют, чередуясь, альты, вторая и третья валторны и фагот, дублированные арфой. В первом куплете можно проследить четкую закономерность – арфа дублирует только альты, а педали валторн звучат без дублирования арфой. Причем гармонически альты и валторны тоже «разделены» - альты участвуют в тонических (или близкие к тоническим) функциях (такты 6, 9, 14-15) а валторны играют во время отклонения в Fis-dur (в тактах 12-14). Во втором куплете альты в педалях не участвуют. В цифре 3 (где они должны были бы вступить по аналогии с тактом 9) их заменяют фагот и низкие валторны. Также фаготы появляются и в цифре 5 – играю то, что в первом куплете в этом месте играли альты. Исчезает и гармоническое разделение тембров – валторны участвуют и в тонической педали (такт 23), и в следующем такте во время отклонения. Арфа, которая в первом куплете дублировала только альты, во втором куплете дублирует валторны и фагот (который, как сказано выше, заменяет в цифре 3 альты).

Таким образом, на протяжении всей песни функция педали постепенно темброво «уплотняется» – постепенно более плотный тембр валторны вытесняет тембр альтов. Роль тембрового «противовеса» валторнам (которую в первом куплете играли альты) переходит к фаготу. Первоначально (в такте12) тембр валторн дан в «чистом» виде, а во втором куплете к нему прибавляется арфа.

Третья функция – это мелодические голоса – сольный голос, гобой, первая валторна и флейта. В первом куплете участвует только голос, а во втором (с цифры 2) ему контрапунктируют сначала гобой (это его первое появление в основной части песни) далее первая валторна сначала продолжает мелодию голоса (в цифре 3) А в цифре 4 голос и первая валторна постепенно сходятся в унисон. В цифре пять голосу контрапунктирует кларнет (это тоже его первое появление в основной части песни). Заключительный отыгрыш (с такта 33) играет флейта (это ее единственное появление во всей песне).

Говоря об этой песне в общем, невозможно обойти вниманием сходство ее фактурного и тембрового решения со второй частью будущей «Песни о земле». Возникает ощущение что Малер использовал этот маленький изящно оркестрованный номер в качестве эскиза к будущей второй части симфонии. Сходство усиливается и одной и той же тональностью – «ре» - можно сказать, что «весенний» ре-мажор «Ich atmet einen linden Duft» сменился, спустя несколько лет, для Малера «осенним» ре-минором «Der Einsame im Herbst».

Третью песню (Ich bin der Welt abhanden gekommen), являющеюся подлинной лирической кульминацией «Песен на слова Рюккерта» часто сравнивают с медленными частями малеровских симфонических циклов. Особенно близка к ней по характеру и даже по типу мелодического развертывания медленная часть Пятой симфонии – Adagietto. Здесь очень многое напоминает об этом шедевре – и общий мечтательно-меланхолический характер музыки, и чуть замедленное «малеровское» ощущение течения музыкального времени, и некоторое сходство в мелодике и, особенно в голосоведении заключительного каданса. Несмотря на это внешнее сходство, оркестрованы два этих сочинения по совершенно разным принципам. Некоторый интерес представляет даже сравнение Adagietto и «Ich bin der Welt abhanden gekommen» именно по стилю и приемам оркестровки (учитывая родственность этих пьес по музыке).

Во-первых, Малер избирает разные составы оркестра: если в партитуре adagietto присутствуют только струнные и арфа, то в песне Малер прибавляет к струнной группе и арфе двойной состав деревянных духовых инструментов (без флейт и с английским рожком вместо второго гобоя) и две валторны. Более того, на протяжении всей песни Малер избегает звучания чистой струнной группы - она появляется лишь один раз (в два такта перед цифрой 7), и благодаря тембровой свежести своего появления производит впечатление настоящей «тихой кульминации» песни.

Во-вторых, по сравнению с плотной и массивной оркестровкой adagietto, песня оркестрована гораздо более скупо и прозрачно (продолжая оркестровую манеру всех остальных песен этого цикла). Здесь можно встретить, пожалуй, самую разреженную и простую фактуру во всем цикле (например, сочетание двух фаготов в терцию и сольного голоса в тактах 18-19).

Интересно распределены тембры в песне – из-за отсутствия флейт главными солирующими тембром оказываются тембров гобоя и английского рожка. Соло рожка открывает каждый из куплетов песни, а гобой играет множество соло иногда продолжая рожок, иногда самостоятельно. Кларнеты в качестве солирующего тембра появляются только один раз (в цифре 7). Также они участвуют в тембровой модуляции в тактах 6-7 перехватывая мелодию у рожка. Большая же часть их партии – педали.

Удивительно оркестровано начало. Арфа берет бас и из этого гулкого, насыщенного обертонами звучания (еще одно подражание тембру колокола у Малера) как будто на наших глазах рождается мелодия английского рожка, поддержанная контрапунктами фагота и валторны. Альты divisi играют прозрачную педаль, которая, учитывая плотность окружающих ее тембров, скорее угадывается, чем слышится.

Своеобразно оркестрована и вторая половина вступления. Сначала Малер дает аккорды, в которых участвуют рожок, фаготы и вторая валторна (такт 5). Эти аккорды оркестрованы таким образом, что валторна, играющая в низком регистре, благодаря своей плотности как бы «заполняет» большой разрыв в голосах этих аккордов. Далее (в тактах 6-7) Малер применяет прием тембровой модуляции в партиях рожка и первого кларнета. В цифре 1 кларнеты фаготы и валторны останавливаются на низкой педали, на фоне, которой появляется голос. Гармонически педаль представляет из себя тонику с одновременно звучащей секстой и квинтой (очень необычная гармония для начала XX века), и оркестрована она тоже необычно – тембровыми средствами (дублировка валторнами) в ней подчеркнута «диссонирующая» большая секунда b-c.

На этом фоне вступают струнные. Сначала (а такте 8) виолончели, дублированные в октаву контрабасом (учитывая наш порядок, чередования песен, это его первое появление в цикле). В партиях голоса и струнных (скрипки и альты) Малер применяет довольно интересный прием, который впоследствии будет часто встречаться на страницах «Песни о земле». Суть его в том, что дна и та же фраза дается одновременно в разных голосах в различных ритмических и мелодических вариантах. В результате мы воспринимаем не просто одну мелодическую линию, а сумму всех этих вариантов. В особо развитых случаях (например, в некоторых моментах первой части «Песни о земле») можно даже говорить о сходстве с некоторыми будущими приемами сонорики. Конечно, в данном случае мы имеем дело с довольно простым случаем – здесь он пока является едва ли большим, чем просто свободные полифонические имитации в разных голосах, однако идея будущих малеровских полифонических наложений угадывается уже очень отчетливо.

Рассмотрим подробнее эти несколько тактов (начиная с цифры 1). На фоне педали духовых инструментов первые скрипки начинают играют основную тему (в данном случае под «темой» мы будем понимать и ее звукоряд – пентатонику – как главное в этом случае выразительное средство темы). В следующем такте голос вступает с ее новым вариантом, а первые скрипки контрапунктируют ему, играя еще один вариант «темы» - в два раза быстрее. Одновременно с голосом вступают вторые скрипки. Они играют контрапункт, который мы тоже (благодаря тому, что он тоже построен на пентатонике) можем назвать вариантом основной «темы». Две ноты альтов в следующем такте 12 являются ни чем иным как началом исходной «темы» в увеличении. Таким образом, мы видим, что здесь максимальное количество одновременно звучащих «вариантов» темы равно трем (в такте 12). В «Песне о земле» (и в других последующих сочинениях Малера) мы будем встречаться с большим количеством этих одновременно звучащих «вариантов».

Несколько слов об общем оркестровом замысле песни. Развитие ее тембровой драматургии складывается из трех частей.

В первой части (до цифры 4) основная роль принадлежит духовым инструментам. Струнные появляются эпизодически (чтобы создать необходимый контраст в моменты вступления голоса). Их появление непродолжительно, и они (например, как в цифре 2) быстро уступают место духовым инструментам.

Во второй части роли меняются. Ведущая роль переходит к струнным как к целой группе (первый раз во всем цикле). Духовые в тактах 32-35 как бы «разбива-ют» этот большой эпизод преобладающего звучания струнных на две части. Оркестровка струнной группы развивается. От первоначального максимально насыщенного и плотного звучания всей группы в начале раздела мы постепенно переходим к более прозрачной оркестровке. С такта 35 Малер оставляет только скрипки и альты (виолончели и контрабасы играют короткие пиццикато в унисон для подчеркивания сильной доли). Моментом наиболее прозрачной оркестровки (виолончели в высоком регистре, альты в функции баса) и в то же

время моментом наибольшей индивидуализации струнной группы является появление тембра скрипки соло в такте 38.

Третья часть (с цифры 6) своеобразно «суммирует» тембровую драматургию первых двух. Начинается она с совместного звучания струнных и духовых. Далее Малер чередует чистую струнную группу («тихая кульминация» в тактах 43-47) и духовую (соло кларнетов и первой валторны в цифре 7). Однако здесь это тембровое противопоставление уже не такое острое как в предыдущих частях песни, так как тембр струнных не исчезает, а продолжает звучать (басовая педаль виолончелей). Далее и до конца песни Малер постепенно все более и более сближает струнную и духовую группы.

Таким образом, на протяжении всей песни присутствует тонко продуманная оркестровая драматургия: «экспозиция» основных тембров (струнные и духовые) в первых двух частях и их «суммирование» в третьей части.

Четвертая песня (Um Mitternacht) является уникальной по своему тембровому решению как для Малера, так и вообще для всей западноевропейской симфонической традиции. Малер использует только духовые инструменты, литавры и арфу, дублированную фортепиано (уникальный в музыке случай), В группе деревянных духовых отсутствуют гобои, зато есть весьма редкий гобой-де-амур. В качестве единственного прототипа такой оркестровой концепции (с участием голоса) можно назвать, пожалуй только вторую мессу Брукнера, а если искать аналогии в будущем, то вспоминаются имена, казалось бы, исключительно далекие от Малера – например, Стравинский (с его «симфонией духовых памяти Дебюсси» и «Октетом»). Учитывая то, что у Малера присутствует тембр фортепиано, круг этих ассоциаций можно расширить, включив в него также первую часть Второго фортепианного концерта Бартока и Концерт Стравинского для фортепиано и духовых.

Песню можно разделить на два больших раздела. В первый (до такта 66) войдут первые два куплета. Малер использует здесь только деревянные духовые инструменты и валторны. В третьем куплете (он же второй раздел песни) Малер вводит дополнительно «тяжелую медь» (трубы тромбоны и тубы) литавры и арфу с фортепиано.

Таким образом он достигает необходимого динамического развития и избегает монотонности звучания (которая легко могла бы возникнуть в сочинении для такого состава оркестра).

Суммируем особенности оркестрового стиля вокального цикла на слова Рюккерта:

Во-первых, индивидуализация оркестра (по составу по фактуре и приемам оркестровки). Малер старается для каждой отдельной песни избрать оригинальное, только ей присущее звучание. Такая позиция ведет, с одной стороны, к большой тонкости и изысканности оркестровых решений (иногда невозможных в «большом» симфоническом жанре), а с другой – к уменьшению оркестра по составу. Малер приходит к новой для себя (и для европейской музыки вообще) идее оркестра, близко приближающегося к будущему «ансамблю солистов».

Во-вторых, можно говорить о том, что новаторские приемы, которые Малер находил в процессе инструментовки песен, впоследствии переходили в его большие симфонические циклы. Например, новаторский прием «тембровой модуляции», впервые найденный в одном из вокальных циклов, впоследствии стал одним из самых излюбленных у Малера. То же касается идеи одновременно звучания нескольких вариантов одной мелодической линии – появившись в песнях на слова Рюккерта, приём стал очень часто встречающимся в симфониях.

Таким образом, мы видим, что, с одной стороны, манера оркестровки симфоний у Малера постепенно приближается к манере оркестровки песен, а песенный цикл (по музыкально-оркестровой драматургии и программному замыслу) постепенно становится

все более и более похожим на симфонию. Эти две тенденции позднее привели Малера к созданию уникального для западноевропейской музыки сочинения - симфонии в песнях «Песнь о земле».

ЛИТЕРАТУРА

1. Густав Малер. Письма. Воспоминания: Составление, вступительная статья и примечания И. Барсовой. М: Т8 RUGRAM, 2013 – 636 с.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. – 588 с.
3. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. М: Композитор, 2004. – 384 с.
4. Батагова Т. История оркестровых стилей. М: Спутник+», 2017. – 40 с.
5. Гуревич П. История оркестровых стилей. М. Дека-ВС, 2014. – 208 с.
6. Карс А. История оркестровки. М: Музыка, 1990. – 302 с.
7. Геварт Ф. Руководство к инструментовке. Учебное пособие. С-П: 2021 – 234 с.
8. Теория современной композиции. Под редакцией В. Ценовой. Учебное пособие. М: Музыка, 2007 – 616 с.

REFERENCES

1. Gustav Mahler. Letters. Memoirs: Compilation, Introduction and Notes by I. Barsova. Moscow: T8 RUGRAM, 2013 – 636 p.
2. Barsova I. Symphonies by Gustav Mahler. Moscow: Novikov Publishing House, 2019. – 588 p.
3. Fortunatov Y. Lectures on the History of Orchestral Styles. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. – 384 p.
4. Batagova T. History of Orchestral Styles. Moscow: Sputnik+, 2017. – 40 p.
5. Gurevich P. History of orchestral styles. Moscow, Deka-VS Publ., 2014. – 208 p.
6. Kars A. History of Orchestration. Moscow, Muzyka Publ., 1990. – 302 p.
7. Gevart F. A guide to instrumentation. Tutorial. S-P: 2021 – 234 p.
8. Theory of modern composition. Edited by V. Tsenova. Tutorial. Moscow, Muzyka Publ., 2007, 616 p.

Ли Цзянь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 363566513@qq.com

Li Jian
Postgraduate student of the Department of Musical Education and Training
The Herzen State Pedagogical University of Russia

КИНОМУЗЫКА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотация. Академические музыканты знают и чтут Сергея Михайловича Слонимского как выдающегося композитора, музыковеда, Учителя, но известность у широкого зрителя он приобрел благодаря мелодиям к кинофильмам. В день его кончины 9 февраля 2020 года на одном из Интернет-ресурсов появилась трагическая, но доходчивая до миллионов сердец новость: «умер композитор фильма “Республика ШКИД” Сергей Слонимский». В своей киноработе композитор сотрудничал с известными режиссерами (Г. Товстоногов, А. Сокуров) и артистами (В. Высоцкий, С. Юрский), для исполнения музыки к фильмам с его работой привлекались ведущие коллективы, такие как Симфонический оркестр Ленинградского Малого театра оперы и балета п/у Л. Корхина, Ленинградской государственной филармонии им. Д. Д. Шостаковича п/у Ю. Темирканова и др. *Цель данной статьи*: составить портрет Слонимского-кинокомпозитора, проследить его тембровое мышление, работу с разными стилями и жанрами, появление отсылок к кино в фортепианном творчестве, а также варианты бытования номеров из киномузыки за пределами фильмов.

Ключевые слова: история кино, киномузыка, лейттематизм, драматургия, С. Слонимский.

MOVIE MUSIC BY SERGEY SLONIMSKY: RESEARCH EXPERIENCE

Abstract. Academic musicians know and revere Sergei Mikhailovich Slonimsky as an outstanding composer, musicologist and Teacher, but he gained fame among the general public thanks to his films melodies. On the day of his death, on February 9, 2020, one of the Internet resources published tragic but heartwarming piece of news: «Sergei Slonimsky, the composer of the film “The Republic of SHKID”, has died». In his film work, the composer collaborated with famous directors (G. Tovstonogov, A. Sokurov) and artists (V. Vysotsky, S. Yursky), leading ensembles such as the Symphony Orchestra of the Leningrad Maly Opera and Ballet Theater named after L. Korkhin, the Leningrad State Philharmonic named after D. D. Shostakovich, Y. Temirkanov, and others were involved in performing music for films with his work. *The purpose of this article* is to create a portrait of Slonimsky, a film composer, to trace his timbre thinking, his work with different styles and genres, the appearance of references to cinema in his piano works, as well as the existence of numbers from film music outside of films.

Keywords: history of cinema, film music, leitthematism, dramaturgy, S. Slonimsky.

Музыка к театральным постановкам и кинофильмам занимает небольшое место в обширном академическом творчестве Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020)[14]. Он

[14] Полный список театральных и киноработ Слонимского можно найти в каталоге, составленном Р. Н. Слонимской. В него вошла и малоизвестная музыка к научно-популярным фильмам «Комиссаржевская»

работал над спектаклями Ленинградского Большого драматического театра с режиссером Г. А. Товстоноговым («Ревизор» Н. В. Гоголя, 1972; «Тихий Дон» М. А. Шолохова, 1977) и драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской (по пьесе Р. Роллана «Смерть Робеспьера», реж. Р. С. Агамирзян, 1989). Эти сочинения вне театра сохранились фрагментарно. «Полька» для фортепиано в четыре руки из музыки к спектаклю «Ревизор» вошла в пятую тетрадь фортепианного альбома «От 5 до 50». В постановке эта тема сопровождала Хлестакова. Для утрирования комического эффекта Слонимский использовал особый тембровый прием: на струны рояля помещаются листки бумаги и гребенки. В сборниках встречается и «Романс» из того же спектакля в изложении К. Лариной для фортепиано и трехструнной домры. Музыка к постановке пьесы Р. Роллана была частично перенесена Слонимским в семичастную «Французскую сюита» для фортепиано [15].

Наиболее масштабным сочинением-переложением театральной музыки стал хоровой концерт «Тихий Дон». В работе над музыкальной драматургией спектакля Слонимский и Товстоногов стремились к тому, чтобы фольклорное звучание (образ Тихого Дона, характеры казаков, любовная линия) не становилось этнографическим, а дополнялось современными приемами композиции (алеаторика, конкретная музыка). Е. В. Долматова установила: «точных мелодических соответствий между казачьими песнями и тематизмом Слонимского обнаружить не удалось, однако композитор мастерски воссоздал стилистику мужских протяжных песен» [4, *44*]. Он создал часть песен на основе своих полевых рукописей (например, из экспедиций в Новгород с Н. Л. Кротиковой), а также сочинил мелодии в народном духе (второй номер хорового концерта — «Не садися возле меня», текст из романа Шолохова). Также Долматова отмечает, что в спектакле песни звучат фрагментарно как отсылки-намеки, в Концерте композитор использует их в полном виде, добавляя части, не звучавшие в фильме, что расширяет характеристики героев и дополняет сюжетные линии. Произведение для смешанного хора становится самостоятельным от спектакля, опирающимся на режиссерскую линию, на роман Шолохова, но и на собственное прочтение композитора.

Песни и инструментальную музыку для фильмов Слонимский писал в 1960–70-е годы. Первой киноработой композитора стал документально-постановочный фильм «Перед судом истории» (Ленфильм, реж. Ф. Эрмлер, 1964). Самыми известными картинами с музыкой Слонимского являются пять фильмов: «Республика ШКИД» (реж. Г. Полока, 1966), «Таинственная стена» (реж. И. Поволоцкая, М. Садкович, 1967), «Интервенция» (реж. Г. Полока, 1968), «Моя жизнь» (реж. Г. Никулин-старший, В. Соколов; три серии, 1972), «О тех, кого помню и люблю» (реж. А. Вехотко и Н. Трощенко, 1973). Помимо этих произведений стоит упомянуть фильмы, где используется музыка Слонимского вместе с произведениями других композиторов: фильм-концерт «Любовь останется» (реж. В. Окунцов, 1975) и фильм-концерт о творчестве В. Золотухина «В свободное от работы время» (1989).

В нескольких кинематографических и театральных проектах Слонимский сотрудничал с режиссером Александром Сокуровым. Благодаря этому творческому союзу в июне 2008 года состоялась премьера оперы-оратории «Антигона» (Государственная Академическая Капелла им. М. И. Глинки, Санкт-Петербург). В 2009 году Сокуров записал

(реж. М. Гавронский), «Как воспитать эгоиста». В каталоге указаны места хранения рукописей нот и хронометраж всех сочинений [6].

[15] Большинство частей — это бытовые жанры (марш, романс, песенка, менуэт). Все пьесы предназначены для исполнения детьми, поэтому они написаны в простых формах. Основным жанром становится марш, который открывает и завершает сюиту (седьмая часть представляет собой расширенную версию первой). В середине сюиты (четвертая часть) — траурный марш.

40-минутный фильм-диалог из цикла «Интонация» со Слонимским. Композитор в интервью отмечал, что под впечатлением от сценария к фильму Сокурова «Фауст» он обратился к этому сюжету и написал одноименную программную Симфонию № 21 (2009) [11].

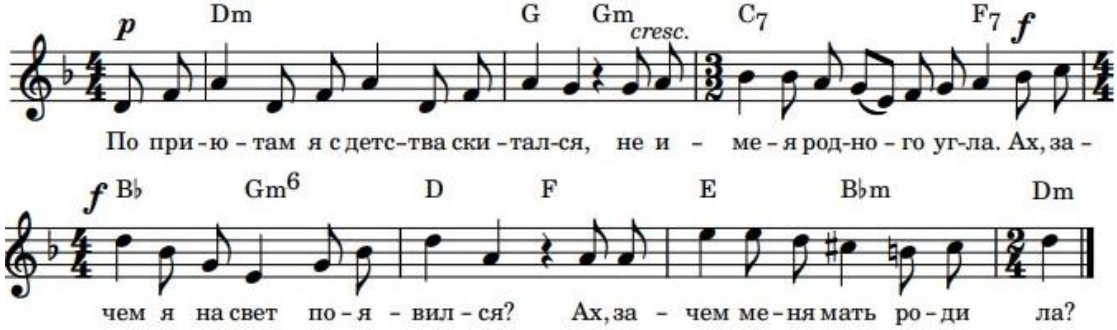
Слонимский, вспоминая свое знакомство с режиссерами, отмечал, что те знакомились с его музыкой до начала сотрудничества. Например, Товстоногов слушал в театре оперу «Виренея», присутствовал на закрытом показе «Мастера и Маргариты» [3, *81*]. В процессе работы режиссеры могут использовать разные подходы к построению музыкальной драматургии. Один вариант: в процессе создания сценария «на полях» возникают указания о характере предполагающейся музыки. Слонимский отмечал, что так он работал с Г. Полокой («кое-что добавил, но в основном я следовал этим записям» [3, *91*]). Второй вариант — создание эскизов, музыкальных характеристик героев, отдельных номеров и тем-конфликтов после прочтения пьесы или сценария, до встречи с режиссером. Именно он будет производить «отбор» музыкального материала, подскажет какие-то еще нужные ему мотивы и смыслы, и постепенно сложится музыкальная драматургия. Так Слонимский работал с Товстоноговым: «до встречи с Георгием Александровичем у меня уже была Полька и Вальс из “Ревизора”, которые потом превращались в такое гиньоль, гротеск. Но не было еще музыкального фантома, маршевой темы ревизора в страшном звучании <…>. И роль музыки он подсказал: должна быть абсолютно “стоячая” музыка вначале, буквально один гобой играет две ноты…» [3, *90–91*].

Работы Слонимского в кино пришлись на период активных поисков «третьего направления» (Р. Щедрин). Бурный рост массовой авторской песни (бардовские музыканты, ВИА, рок-музыка) привел композиторов к мысли о диалоге академических жанров с эстрадой. Как писал в своем очерке композитор Р. Щедрин, они стремились к интеграции разных направлений, чтобы «объединить в себе приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической и современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой» [13, *87*]. В рамках музыкального театра, вокальной музыки и кино эти попытки были наиболее выигрышны, так как охватывали большую аудиторию.

Композитор, приглашенный режиссером, должен был сочинить музыку разного «ранга», чтобы представить портреты через жанр: герои прошлого и настоящего имеют в сопровождении контрастную звуковую дорожку. Через современную музыку и мелодии условного прошлого подчеркивается принадлежность персонажа к определенной среде. Например, музыкальный план фильма «Чучело» (реж. Р. Быков, комп. С. Губайдулина) строится на сочетании современной поп-музыки и специально написанной авторской академической звуковой дорожки. Тем самым создается «пропасть» между Леной, которую прозвали «Чучелом» (ее портрет — мелодия у скрипки и флейты), и ее одноклассниками (их действия сопровождает современная поп и рок-музыка). В этом приеме заметны отголоски построения оперной драматургии, где между двумя основными силами не только сюжетный конфликт, но и музыкальное контрастирование («Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Князь Игорь» А. П. Бородина). Такое «столкновение» можно увидеть в музыке Слонимского к кинофильму **«Республика ШКИД»**.

Именно звуковое сопровождение позволяет зрителю с первых кадров наиболее остро ощутить конфликт интересов между директором школы-коммуны для трудновоспитуемых подростков имени Достоевского (ШКИД) Виктором Николаевичем Сорокиным и его подопечными. Основной темой беспризорников является песня «По приютам» (Пример 1). В кратких четырех строчках есть простота и незатейливость (словно ее сочинили дети): повторение движения по ре-минорному трезвучию в ритме ♪♪♩ в первой фразе. А в детализации заметна предельная эмоциональность (умение этих детей давить на жалость):

динамическое (*f*) и звуковысотное (движение по малому уменьшенному септаккорду до d^2) выделение третьей фразы «Ах, зачем я на свет появился?», восходящий скачок на ч. 5 и преодолением предыдущей вершины (II ступень) в заключительной фразе «Ах, зачем меня мать родила?».



Пример 1. С. Слонимский. По приютам (Песня беспризорника). *Слова уличной песни с дополнением Л. Пантелеева.*

Эта мелодия представлена в разных тембрах, отмечая изменения в судьбе героев. Впервые она звучит на фоне титров у ударных инструментов, в том числе у ксилофона (в кадре показывают мальчишек, которые словно пальцами играют по зубам). Медленно и тоскливо проводиться у скрипки, когда директор выгоняет Костю Федотова (Мамочку) после побега со словами «нам не нужны такие». В одной из последних сцен фильма появится контрастная вариация этой песни: пионеры идут приветствовать Костю, героически защитившего их товарища. Мелодия звучит торжественно у медных и ударных. Финальное проведение темы у струнных инструментов *legato* в высоком регистре в лирическом и иллюзорном свете представляет «новую» жизнь ребят с надеждой на будущее.

Песня «По приютам» звучит и из уст самих мальчишек. В эпизоде, когда зритель впервые видит воспитанников ШКИД, Николай Громоносцев (Цыган), лежа в своей кровати, чистит пистолет и напевает мелодию (до слов «ах, зачем я на свет появился», дальше пение обрывается, он заинтересовался новым подопечным). Позже он будет петь это уже в полный голос, сидя с ребятами у костра (на фоне снова ксилофон). Параллельно зритель слышит другую музыку, которая характеризует заведующего школой Виктора Николаевича Сорокина (Викниксор).

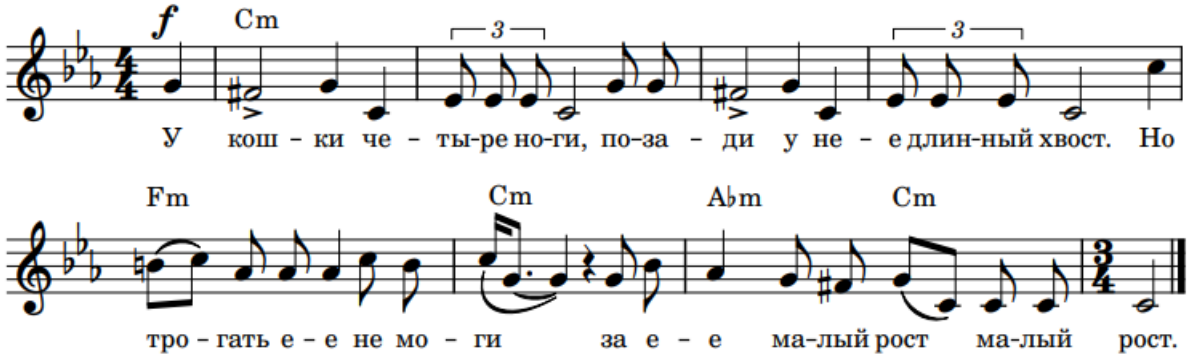
Директор по-театральному готовится к «премьере», распевая имя поварихи Марты глубоким оперным голосом (пистолет только чистится). Позже до сидящих у костра доносятся звуки фортепиано. Заведующий решительно играет и поет «Рыцарский романс» М. И. Глинки на стихи Н. Кукольника из цикла «Прощание с Петербургом» (пистолет выстрелит, но Сорокин продолжит свое исполнение). Слова «клянусь я сердцем и мечом», повторенные дважды, сменяются барабанной дробью и волевой фанфарой у трубы на этот мотив. Заведующий, как рыцарь, побеждает не только в музыкальной битве, но и в управленческой. Школа начинает жить по его правилам.

Именно музыка становится частью ключевого сюжетного эпизода, в котором происходит объединение героев. После череды противостояний педагогический состав и учащиеся приходят к соглашению. У новой республики появляется свой гимн. В качестве образца они берут средневековый студенческий Gaudeamus. Изначально педагоги поют его на латыни, а потом директор привлекает учащихся к сочинению собственного текста. Все вместе исполнят гимн с новыми словами на собрании, где будут избраны кандидаты в парламент:

Мы из разных школ пришли,
Чтобы здесь учиться.
Братья, дружною семьей
Будем же трудиться.

Самой известной мелодией из фильма является песня «У кошки четыре ноги». Многие зрители не сразу поняли, что ее сочинил Слонимский, а посчитали чисто народной. В интервью журналу «Город 812» композитор рассказал, как работал над музыкой к фильму о беспризорниках: «Я очень люблю блатную песню. Ее можно назвать и авторской <…>. Я люблю бытовую блатную песню и считаю ее частью городского фольклора <…>. Я понимал, что мне нужно было войти в стиль, и я обратился к директору “Ленфильма” Алексею Николаевичу Кисилеву, бывшему беспризорнику. Он <…> пел мне песни беспризорников. Я ничего не использовал из того, что услышал, только усвоил стиль» [7, *37*].

Мелодия песни про кошку (Пример 2) сразу начинается с узнаваемой простой интонации малой секунды, что создает «мяукающий» эффект, подходящий сюжету песенки, а также самому герою (он не профессиональный певец, а мастер жалостливых уличных приговорок). В первых двух фразах (они идентичны) переход на хроматический вспомогательный звук растягивается (ритмическое увеличение первой доли и акцент), что звучит намеренно «величественно», с мальчишеским хвастовством (я первый это узнал). А конец фразы с триолью воспринимается как «ускорение» (мальчишка стремится выпалить все ему известное). С другой стороны, это равномерное движение в концах фраз напоминает бой малого барабана (остинатный эффект поддерживается в аккомпанементе). Как и в песне беспризорника кульминация решена с помощью перехода на октаву вверх, также две финальные фразы выполняют роль припева (повторяются дважды).



Пример 2. С. Слонимский. У кошки четыре ноги. *Слова уличной песенки*.

Песня «У кошки четыре ноги» является темой Мамочки. У героя есть и свой тембр — балалайка. С этим инструментом герой приходит в ШКИД и никогда не расстается. Балалайка с трещотками и другими ударными сопровождает ночную сцену побега Кости Федотова. В сопровождении этого инструмента Костя будет петь в стиле частушек «С Достоевского ухрял», когда вновь окажется на улице (эту мелодию тоже написал Слонимский). Исполнение песни «жалистной» про кошку должно было стать триумфом Мамочки. Герой с вдохновением поет под балалайку перед всеми, чтобы показать свой талант. Сразу после этого исполнения мелодию (уже за кадром) исполняют балалайка и гобой. Собрание не поддержало его отбор для выступления (не поверили, что не убежит). Через инструментальное звучание передаются и обида героя, и предсказание его грустной судьбы. В такой же версии (медленный темп, печальный тембр гобоя) она звучит, когда Мамочка оказался в больнице.

Все вокальные номера из этого фильма получили свою популярность и вне рамок киноленты. В издательстве «Композитор» были напечатаны пять мелодий для голоса и фортепиано (гитары). В сборник вошли «Лирический танец» и песни: «По приютам», «Не женитесь на курсистках», «У кошки четыре ноги», «С Достоевского ухрял» [9]. Из этих тем С. Н. Поддубный позже составил «Маленькую рапсодию» для фортепиано в четыре руки.

Следующей совместной работой Слонимского и режиссера Г. Полоки стал фильм **«Интервенция»** по одноименной пьесе Л. Славина в жанре представление-буфф. Сюжет о деятельности большевиков-подпольщиков в 1919 году в Одессе стилизован под театральные представления В. Мейерхольда и других известных авторов 1920-х годов.

В связи с жанровой особенностью картины в фильме практически непрерывно появляется музыкальное сопровождение. Одну из главных ролей сыграл В. Высоцкий (товарищ Бродский). На его слова Слонимский написал песни — «Деревянные костюмы» и «Песня Саньки». О работе над «Интервенцией» композитор говорил: «Полока давал мне очень точные ритмические задания по эпизодам. Требовал музыкальной эксцентриады <…>. Когда в кабаре выступают двое артистов с песней о налетчиках и Филипп кричит, что это не настоящая бандитская песня <…>, “настоящую бандитскую” поручили сочинить мне, а к той, что пели те двое, подлинной, я написал только проигрыш» [8].

Для увертюры на титрах Слонимский использовал танцевальный мотив в исполнении эстрадных инструментов (фортепиано, ударная установка, труба). Одной из выразительных сквозных тем является мелодия любви Женьки Ксидиаса и продавщицы цветов Саньки, которая проводится у скрипки или флейты соло (5:10, 8:30, 25:55 и др.). Эту мелодию Слонимский перенес в другой фильм — «Моя жизнь». Это цитирование, вероятно, было связано с цензурным запретом фильма «Интервенция» (показали на экранах только в 1987 году).

В трехсерийную картину **«Моя жизнь»** по одноименной повести А. П. Чехова был привлечен звездный актерский состав (С. Любшин, М. Терехова, А. Фрейндлих, Ю. Соломин), и, конечно, выбор композитора был не случаен. К тому времени Слонимский уже приобрел профессиональный опыт в разных жанрах, на сцене Большого театра был поставлен его балет «Икар», успехом пользовались хоровые и камерные сочинения. Все это позволяло увидеть в композиторе незаурядного, смелого и в то же время тонкого художника, обладающего мастерством в выборе музыкальных средств, и эти его качества в полной мере раскрылись при создании музыки к фильму-драме «Моя жизнь».

В литературном первоисточнике повествование идет от первого лица. Авторы картины (режиссеры Г. Никулин-старший и В. Соколов) решили сохранить эти размышления героя, давая их зрителю эпизодически в виде голоса за кадром. Музыкальный план фильма построен из нескольких сквозных тем, в которых определяющую роль играют тембры струнных и деревянных духовых. Каждый раз, когда герой мучается от неустроенности жизни, тоскует об утраченном счастье, его голос за кадром звучит на фоне кларнета. Эта медленная мелодия, построенная на постоянном соединении нисходящих секундовых ходов, создает ощущение импровизации.

Квинтэссенция повествования заключена в первой части второй серии — истории отношений Мисаила Васильевича с Марией Викторовной, переходящей от частых встреч и разговоров к совместной жизни. За кадром раскрывается тема любви, впервые появившаяся в момент знакомства героев в начале картины. Обрамляют это светлое чувство тембры флейты и скрипки, которые звучат в сопровождении арфы *pizzicato*. Мелодия возникает за короткое время несколько раз, вырастая в полнозвучную кульминацию струнных. Это последний светлый миг в истории героев.

Телеверсия достаточно подробно следует за текстом Чехова. Например, когда герой видит Марию, выступающую у Ажогиных, в литературном тексте приводится строчка

романса, который она поет: «Отчего я люблю тебя, светлая ночь?» (начало стихотворения Якова Полонского). В фильме героиня исполняет вторую половину романса П. И. Чайковского (третье и четвертое четверостишие). Тем самым подчеркивается, что герой слышит свою жену не сначала, опоздав на вечер.

Атмосферу фильма создают и другие темы, например, нравы уездного города (окружение агрессивно настроено против главного героя, который не соответствует их меркам в выборе жизненного пути) — на фоне звучит пластинка со старинным романсом «О, позабудь былые увлеченья!» (слова и музыка Т. Котляревской). Офицер-доктор Благово играет на фортепиано вальсы и поет старинные романсы (тем самым очаровывая сестру главного героя).

Соприкосновение с творчеством классика мировой литературы стало для Слонимского важным этапом. Глубина образного содержания фильма состоялась во многом благодаря музыке Мастера. В работе Слонимского над фильмами **«Таинственная стена»** (1967) и **«О тех, кого помню и люблю»** (1973), не смотря на различие в сюжетах, можно найти общий подход — монотематизм. В фантастической картине об ученых в тайге этой основной мелодией является музыка стены, в ней есть притягательность, опасность и «космическое» происхождение. В зависимости от того, кто взаимодействует со стеной, то и тембровый набор звучащих инструментов меняется (флейта и pizz. струнных, труба, оркестр).

В киноленте о бойцах женского саперного батальона во время Великой Отечественной войны основная тема связана с судьбой отряда и их начальника Егора Степановича Васильева (роль исполнил В. Золотухин). Герои проходят вместе все трудности, испытания (смерть Вали Тихоновой) и радости (свадьба Кати Сомовой и Дагуна Саидова). Через тембры раскрывается эмоциональность ситуаций. Тема отряда проводится у гобоя в кризисный момент: Нина Булкина оказалась ранена (51.00). У скрипки соло — она вернулась в отряд (как домой) из госпиталя: в кадре показывают табличку «хозяйство Васильева» (1.08.00).

В отличие от кинокомпозиторов первой половины XX в. (С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, И. О. Дунаевского) Слонимский и его современники не стремились переработать музыку для фильмов в самостоятельное сценическое сочинение (сюиту). К середине века постепенно сложилось другое соотношение между музыкой и кадром. По указаниям режиссеров звуковой материал возникал в картине эпизодически, не все сцены содержали закадровые мелодии, что не позволяло выстроить логичную драматургию без видеоряда. При этом отдельные вокальные и инструментальные номера (романс, вальс, марш) стали появляться на концертной эстраде. Например, Вальс из кинофильма «Перед судом истории»; песни на слова В. Высоцкого для фильма «Интервенция» (в том числе те, которые не вошли в окончательный монтаж картины).

Из бесед и интервью, а также из самого звучания музыки Слонимского можно сделать вывод, что он не писал специфическую КИНОмузыку, а создавал программные мелодии, находя баланс между экспериментальными композиторскими приемами и «простотой» восприятия. Эта музыка получалась объемной и выразительной, поэтому стал возможным и перенос киномелодий в симфонические жанры. Так произошло с музыкальным образом «Чайки» из фильма о Комиссаржевской, который композитор использовал в балете «Икар». Поиск вариантов взаимодействия массовой и академической музыки заметен и в пьеса для фортепиано. В этом детском репертуаре встречаются миниатюры с отсылками к кино (композитор считал юную аудиторию самой чуткой). В «Альбоме для детей и юношества» [10] есть такие названия: «Чарли Чаплин насвистывает», «Мультфильм с приключениями». В этих сочинениях используются приемы

звукоизобразительности (механистичный равномерный и пунктирный ритмы, акценты, штрих *staccato*, контрастные регистры), которые напоминают музыку немых фильмов.

Музыка к кинофильмам — это уникальная часть творчества Слонимского. Обращение к ней позволяет оценить заметное место композитора среди его современников, которые активно работали в сфере кино (А. Петров, А. Шнитке, В. Биберган и другие). Слонимский-кинокомпозитор проявил себя как наблюдательный музыкант, умеющий создавать интонации, соответствующие повседневности, музыке улицы. Работа с городским фольклором стала продолжением обращения композитора к подлинным образцам народного творчества, которые он черпал в этнографических экспедициях. В кино проявилась цепкость слуха, внимание к деталям, которые позволяют воссоздавать эпоху, не обращаясь к цитированию. Великолепное владение оркестровкой полноценно раскрывает характеры персонажей с помощью тембров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Девятова О. Л. Классика и музыка масс-медиа в творчестве Сергея Слонимского // Opera musicologica. 2021. Т. 13, № 1. С. 6–25.
2. Долинская, Е. Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб: Композитор, 2018. 360 с.
3. Долматова, Е. В. Слонимский и лаборатория режиссера «Товстоногов. Музыка» // Сергей Слонимский — собеседник. СПб: Композитор, 2015. С. 79–94.
4. Долматова, Е. В. «Тихий Дон»: музыка к спектаклю и хоровой концерт С. М. Слонимского // Musicus. 2015. № 3. С. 41–49.
5. Иванов А. Умер композитор фильма «Республика ШКИД» Сергей Слонимский // 360.ru. URL: https://360.ru/news/obschestvo/umer-kompozitor-filma-respublika-shkid-sergej-slonimskij/ (дата обращения: 10.03.2024).
6. Каталог произведений Сергея Слонимского 1954–2002 / Сост. Р. Н. Слонимская // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб: Композитор, 2003. С. 264–350.
7. Морозов А. Страна его за звуки полюбила // Город 812. 2012. № 32 (185). 37 с.
8. Сергей Слонимский. Интервью. [Электронный ресурс]. URL: https://journs.eto-ya.com/2019/01/29/sergej-slonimskij-intervyu (дата обращения 27.09.2024).
9. Слонимский С. М. Песни и танцы из к/ф «Республика ШКИД» [Ноты]. СПб: Композитор, б. г. 13 с.
10. Слонимский С. М. Альбом для детей и юношества: пьесы для ф-п. в 2 и 4 руки [Ноты]. Л.: Музыка, 1983. 78 с.
11. Уваров, С. А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2009. 29 с.
12. Фрид Э. Л. Музыка в советском кино / Ленинградский гос. ин-т театра, музыка и кинематографии. Л.: Музыка, 1967. 200 с.
13. Щедрин Р. К. Опера в драматическом театре // Юность. 1982. № 2. С. 86–89.

REFERENCES

1. Devjatova O. L. Klassika i muzyka mass-media v tvorchestve Sergeja Slonimskogo // Opera musicologica. 2021. T. 13, № 1. Pp. 6–25.
2. Dolinskaja, E. B. Muzykal'naja galaktika Sergeja Slonimskogo. SPb: Kompozitor, 2018. 360 p.
3. Dolmatova, E. V. Slonimskij i laboratorija rezhissera «Tovstonogov. Muzyka» // Sergej Slonimskij — sobesednik. SPb: Kompozitor, 2015. Pp. 79–94.
4. Dolmatova, E. V. «Tihij Don»: muzyka k spektaklju i horovoj koncert S. M. Slonimskogo // Musicus. 2015. № 3. Pp. 41–49.

5. Ivanov A. Umer kompozitor fil'ma «Respublika ShKID» Sergej Slonimskij // 360.ru. URL: https://360.ru/news/obschestvo/umer-kompozitor-filma-respublika-shkid-sergej-slonimskij/ (data obrashhenija: 10.03.2024).
6. Katalog proizvedenij Sergeja Slonimskogo 1954–2002 / Sost. R. N. Slonimskaja // Vol'nye mysli. K jubileju S. Slonimskogo. SPb: Kompozitor, 2003. Pp. 264–350.
7. Morozov A. Strana ego za zvuki poljubila // Gorod 812. 2012. № 32 (185). 37 p.
8. Sergej Slonimskij. Interv'ju. [Jelektronnyj resurs]. URL: https://journs.eto-ya.com/2019/01/29/sergej-slonimskij-intervyu (data obrashhenija 27.09.2024).
9. Slonimskij S. M. Pesni i tancy iz k/f «Respublika ShKID» [Noty]. SPb: Kompozitor, b. g. 13 p.
10. Slonimskij S. M. Al'bom dlja detej i junoshestva: p'esy dlja f-p. v 2 i 4 ruki [Noty]. L.: Muzyka, 1983. 78 p.
11. Uvarov, S. A. Muzyka v rezhissure Aleksandra Sokurova : dis. … kand. iskusstvovedenija : 17.00.03. Moskva, 2009. 29 p.
12. Frid Je. L. Muzyka v sovetskom kino / Leningradskij gos. in-t teatra, muzyka i kinematografii. L.: Muzyka, 1967. 200 p.
13. Shhedrin R. K. Opera v dramaticheskom teatre // Junost'. 1982. № 2. Pp. 86–89.

Цинь Лиин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Zing Lin
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА

Аннотация. Ван Цзяньчжун (1933-2016) – композитор, пианист, педагог, а также – один из наиболее ярких представителей современного китайского искусства, оказавший значительное влияние на развитие национальной музыкальной культуры и фортепианной педагогики (в особенности, детской). Его творчество характеризуется уникальным сочетанием элементов традиционной китайской музыкальной культуры и современных западноевропейских композиторских техник, что особенно ярко проявляется в области фортепианной музыки. В рамках данной статьи особое внимание уделяется выявлению ключевых особенностей фортепианной музыки Ван Цзяньчжуна, а также анализу ее роли в контексте современной музыкальной культуры. Исследование направлено на раскрытие специфики музыкального языка Ван Цзяньчжуна, а также – на выявление особенностей исполнительского и слушательского восприятия его произведений. Таким образом, статья призвана внести весомый вклад в развитие научных представлений о современном китайском музыкальном искусстве с целью подчеркнуть значимость творчества Ван Цзяньчжуна в ее становлении и развитии.

Ключевые слова: Ван Цзяньчжун, фортепианная музыка, китайская фортепианная школа, стилевые особенности.

ABOUT SOME FEATURES OF WANG JIANZHONG'S PIANO MUSIC

Abstract. Wang Jianzhong (1933-2016) was a composer, pianist, teacher, and one of the most prominent representatives of modern Chinese art, who had a significant impact on the development of national musical culture and piano pedagogy (especially for children). His work is characterized by a unique combination of elements of traditional Chinese musical culture and contemporary Western European composing techniques, which is especially evident in the field of piano music. In this article, special attention is paid to identifying the key features of Wang Jianzhong's piano music, as well as analyzing its role in the context of modern musical culture. The research is aimed at revealing the specifics of Wang Jianzhong's musical language, as well as identifying the peculiarities of performing and listening perception of his works. Thus, the article aims to make a significant contribution to the development of scientific ideas about modern Chinese musical art.

Keywords: Wang Jianzhong, piano music, Chinese piano school, stylistic features.

В статье китайского музыковеда и пианиста Се Хэн «Корифеи китайской фортепианной педагогики: век двадцать первый» автор отмечает, что «…современная китайская фортепианная школа, подобно другим исторически сложившимся мировым центрам фортепианного исполнительства, состоит из двух групп практикующих музыкантов: педагогов и исполнителей. Хотя деление это в известной степени условное, четкой грани между двумя профессиями не существует, и педагоги концертируют, а исполнители преподают <…>» [1, с. 115]. Так, на сегодняшний день на в истории мирового

пианизма остались зафиксированы имена Ли Цуйчжэнь, Чжу Гунъи, Линь Юань, Чжао Бинго, Фань Далэй, Ли Минь, Бянь Мэн и Ван Цзяньчжун.

Наиболее перспективным направлением современной фортепианной педагогики является изучение тех произведений, которые способствуют интересу к академической музыке и гармоничному развитию личности ребенка. Нами было замечено, что особое любопытство у детей вызывает творчество современных китайских композиторов, произведения которых, несомненно, обладают развивающим потенциалом и способствуют всестороннему развитию юного пианиста. В этом контексте особое внимание заслуживают произведения Ван Цзяньчжуна (1933–2016) – китайского композитора, пианиста и педагога, чья творческая деятельность активно развивалась в последние десятилетия XX и начале XXI столетий.

Талант Ван Цзяньчжуна в фортепианной педагогике Китая может быть сопоставим с Карлом Черни (1791-1857) – композитором, пианистом и педагогом, создававшего на протяжении всей своей жизни сборники, состоящие из различных инструктивных и художественных упражнений для фортепиано. Эти произведения стали сегодня неотъемлемой частью обучения пианистов любого возраста и уровня владения инструментом.

Несмотря на то, что пьесы и этюды К. Черни считаются сугубо «школьным», «учебным» материалом, они, тем не менее, обладают ярким образным, художественным содержанием, о чем свидетельствует немало статей: в частности, можно выделить две работы М. Карпычева «”Новые” грани творчества Карла Черни» [2] и «Этюды Черни, op. 740 и их образный мир» [4].

В одной из них автор совершенно справедливо констатирует, что «в <…> реестре ошибочных мнений находится и более частное убеждение (предубеждение) в том, что сборник этюдов op. 740 носит исключительно инструктивный, “школьный” характер, никак не примыкая к художественному ряду романтических и постромантических этюдов» [2, с. 105], что абсолютно не верно. В другой работе М. Карпычев, производя детальный анализ этюдов Черни из опуса 740, проводит замечательную аналогию с тонкой по красоте музыкой Р. Шумана, цитируя работу Т. Черкасовой: «Многие задумки композитора вызрели в связи с потребностью дать своим подрастающим детям достойный репертуар. Это были не упражнения, не поделки с конкретной прикладной задачей для развития того или иного вида техники – это была именно музыка высшего эстетического свойства!» [3, с. 295]. И далее – М. Карпычев заключает: «Карл Черни делал то же самое, только – за неимением своих детей – для детей всего мира» [4, с. 11].

Так и музыка Ван Цзяньчжуна способствует формированию художественного вкуса у детей и знакомит их с особенностями различных музыкальных стилей и традиций, расширяя культурный кругозор учащихся. Дело в том, что во многих фортепианных произведениях композитора (например, «Сто птиц, отдающих дань уважения Фениксу», «Облака гонятся за луной», «Река Люян») западноевропейские композиционные техники соседствуют с мелодическими и ритмическими особенностями китайской традиционной музыки.

Кроме этого, названные произведения значительно обогащают инструктивный учебный репертуар, способствуя всестороннему техническому развитию юных пианистов.

Действительно, технические особенности исполнения многих произведений Ван Цзяньчжуна также заслуживают внимания. Композитор требует высокой исполнительской виртуозности, точности и чуткости при игре, поскольку многие его произведения насыщены триолями, дуолями, септолями и тонкими динамическими оттенками (в основном, в рамках нюанса *piano*).

Также в фортепианных сочинениях Ван Цзяньчжуна наблюдаются такие специфические исполнительские приемы, которые обусловлены стремлением композитора изобразить звучание национальных инструментов посредством необычного способа звукоизвлечения на фортепиано или использования уникального фактурного звукоизобразительного решения. Так, в музыке Ван Цзяньчжуна можно услышать имитацию следующих традиционных музыкальных инструментов Китая: гучжэнч, эрху, пипа, губной орган Шэн, гуцинь и др.

Например, в пьесе «Прекрасная красная лилия» нами было обнаружено подражание звучанию флейты Ди, а в композиции «Песни рыбака в ночи» –гучжэна. В других сочинениях, как в пьесе «Сто птиц, воздающих почести Фениксу» композитор подражает сразу нескольким тембрам – гучжэна и гуциня, тогда как в остальных – к примеру, в пьесе «Мир при мудром правителе» – он скрывает звучание иных китайских инструментов – соны и губного органа Шэна.

Еще одной из ключевых особенностей творчества Ван Цзяньчжуна является его глубокое обращение к древним пластам музыкальной культурной традиции Китая. Композитор активно внедряет в свои произведения элементы китайской ритмики и мелодики (например, в его фортепианных композициях налицо использование гаммы, состоящей из пяти тонов – т.е. пентатонной гаммы), что способствует созданию особого национального колорита и даже некоторой аутентичности.

Другой важной чертой творчества Ван Цзяньчжуна является его мастерство в использовании современных техник композиторского письма. Он активно экспериментирует с ритмической составляющей произведений: использует такие средства как полиритмия, асимметричные ритмы, нестандартные метрические схемы и полифункциональные (в области гармонии) сочетания, что позволяет Цзяньчжуну создавать сложные звуковые картины. По этой причине, в его музыке отсутствует монотонность, характерная для традиционной классической музыки, что делает его музыку динамичной, событийной и насыщенной. Эти качества, как нам думается, позволяют репертуару композитора оставаться актуальным по сей день даже среди юных исполнителей.

Действительно, важность творчества Ван Цзяньчжуна в сфере музыкального образования и, в особенности, современной фортепианной педагогики, неоспорима. Его фортепианные пьесы отличаются не только высокой художественной ценностью, но и педагогической направленностью, так как в каждой из них пианист отрабатывает те или иные исполнительские навыки.

Более того, произведения Ван Цзяньчжуна варьируются по уровню сложности, что позволяет использовать их как для начинающих, так и для более продвинутых учащихся или концертирующих пианистов. Помимо этого, музыка композитора позволяет детям знакомиться с особенностями как родной им, так и чужой, «иностранной» музыкальной культуры, о чем мы уже сказали раннее.

Всю свою творческую жизнь Ван Цзяньчжун создал огромное множество сочинений для фортепиано[16].

Приведем перечень наиболее популярных фортепианных сочинений Ван Цзяньчжуна в хронологическом порядке.

1958 – цикл «Пять народных песен Юньнани» (транскрипции народных песен);

[16] Несмотря на значительное количество фортепианной музыки в творчестве Ван Цзяньчжуна в его творческом наследии также встречаются произведения для камерных инструментальных составов: например, Соната для скрипки (1980), Струнный квартет (1980), Соната для скрипки и оркестра (1981), «Ночные мысли» для скрипки (1982), «Сюита» для струнного ансамбля (1983) и др.

1961 – *«*Вариации*»*;
1966 – *«*Токката*»;*
1972 – «Верность» (транскрипция песни «Кровавое море»);
1972 – *«*Река Люян*»* (транскрипция одноименной песни);
1972 – «Песня о дороге» (транскрипция одноименной песни);
1973 – «Сто птиц, отдающих дань уважения Фениксу»;
1973 – «Три вариации на тему цветения сливы» (транскрипция стариной народной песни);
1974 – «Цветение вишни» (транскрипция одноименной народной японской песни);
1976 – Концерт для фортепиано с оркестром;
1994 – «Сцены»;
1999-2001 – Концерт для фортепиано с оркестром;
2001 – Соната (в трех частях).
2003 – «Песня рыбака в сумерках» (транскрипция одноименной старинной песни).

Столь значительное количество фортепианных опусов в творчестве Ван Цзяньчжун объясняется желанием композитора восполнить пробел, случившийся после проведения реформы 1978 года в Китае. Несмотря на развитие экономических и политических сфер, в стране, тем не менее, произошел кризис в культурном отношении. Дело в том, что среди молодых музыкантов пропал интерес к национальной музыке Китая, а в музыкальных школах дети обучались игре на фортепиано исключительно на репертуарных опусах западноевропейских композиторов.

Ван Цзяньчжун не мог наблюдать за «истреблением» национальной музыки из учебного процесса, потому наряду с другими китайскими композиторами того времени он начал подготавливать почву для развития новой китайской фортепианной педагогики для разновозрастных учащихся. Цзяньчжун был одним из немногих композиторов в Китае, который писал практически всегда исключительно фортепианную музыку и тем не менее добился замечательных достижений как композитор. В музыкальной науке Ван Цзяньчжуна называют «одним из немногих творцов, которые добились несомненного успеха, особенно в жанре фортепианной аранжировки» [5, с. 70].

Фортепианные произведения Ван Цзяньчжуна в основном можно разделить на две сферы.

С одной стороны, это музыка адаптированная для фортепиано (различные транскрипции и переложения). С другой же – авторские композиции.

В свою очередь произведения первой группы можно поделить еще на несколько «блоков»:

- различные адаптации народных песен;
- переложения традиционной народной инструментальной музыки.

А авторские сочинения удобно поделить на:

- программные («Цветные облака, преследующие Луну», Сто птиц, отдающих дань уважения Фениксу и др.);
- непрограммные – чаще жанровые (Токката, Каприччио, Вариации и т.д.).

Проанализировав фортепианные опусы Ван Цзяньчжуна, мы обнаружили несколько отличительных стилистических особенностей в письме композитора, среди которых выделим следующие:

- имитация традиционных музыкальных инструментов Китая – гучжэнч, эрху, пипа, губной орган Шэн, гуцинь (например, таковы пьесы «Прекрасная красная лилия», «Песни рыбака в ночи», «Сто птиц, воздающих почести Фениксу», «Мир при мудром правителе», «Цветущая слива» или «Три вариации на тему цветения сливы»);

- подражание мелодике китайских народных песен (например, пьесы «Верность», «Река Люян», «Песня о дороге» и др.);
- связь с тоновыми закономерностями местного речевого диалекта (в частности, в пьесах «Река Люян» и «Мир при мудром правителе»);
- напластования пентатонического и европейского звукорядов;
- разнообразное использование ритма и темповых обозначений, характерного как для китайской, так и для европейской традиции;
- виртуозное начало;
- программность произведений и их яркая образность («Река Люян», «Цветущая слива» или «Три вариации на тему цветения сливы).

В качестве яркого примера программного произведения Ван Цзяньчжуна рассмотрим последнюю в списке пьесу – «Погоня за луной с разноцветными облаками». В данной композиции композитор отразил те события, ту картину, которая возникает в воображении музыканта и слушателя. Так, заявленная в названии произведения «погоня» влияет на тема, драматургию и помогает в создании верного поэтического образа.

При прослушивании пьесы Ван Цзяньчжуна «Погоня за луной с разноцветными облаками» представляется, как яркая многоцветная в закатном освещении луна мягко и плавно проплывает над нами, в то время как облака, никогда не чисто белые, а всегда сероватые, розоватые, голубоватые и даже черноватые, следуют за ней попятам. Ввиду того, что композитор подчеркивает в названии роль цвета («разноцветные облака»), мы понимаем, что пейзаж, рисуемый им в пьесе отнюдь не ночной, а, по всей видимости, вечерний, закатный. Оттого в музыке столько полутонов и нюансов. А по причине того, что Ван Цзяньчжун в заглавии сочинения упоминает облака, которые движутся по небу, он привносит в него определенный динамизм.

Столь же важной особенностью творчества Ван Цзяньчжуна является его философский подход к музыкальному искусству. Композитор рассматривает музыку как средство духовного, культурного диалога, что отражается в его стремлении к органичному сочетанию различных культурных пластов. В результате, рождаются произведения, в которых сочетаются древние «культурные коды» и идеи, характерные для современного искусства, что делает его сочинения универсальными в контексте мировой музыкальной культуры.

Также в произведениях Ван Цзяньчжуна часто присутствуют медитативность и созерцательность, вызывающие у исполнителя и слушателя ощущение гармонии, пребывания в особом состоянии и наводит на глубокие размышления. Это особенно ярко проявляется в тех его фортепианных композициях, которые отмечены тихой динамикой и неспешным темпом (к примеру, в «Песнях рыбака в ночи»).

Таким образом, музыкальное наследие Ван Цзяньчжуна представляет собой важный вклад в развитие современной фортепианной музыки. Его произведения для фортепиано представляют собой яркий пример синтеза традиционного и современного, национального и универсального, «международного». Фортепианная музыка Ван Цзяньчжуна отличается богатством выразительных средств, звукоподражанием, имитацией народных инструментов и глубиной философского содержания, понятного, однако, даже детям.

Анализируя стилистические особенности его фортепианной музыки, можно сделать вывод о том, что Ван Цзяньчжун не только сохраняет и развивает богатое культурное наследие Китая, но и способствует формированию так называемой «диалогической культуры». Так, его творчество служит мостом между эпохами и культурами, расширяя границы восприятия современного слушателя и создавая новую художественную реальность, в которой гармонично сочетаются традиционные ценности и

современные идеи. Нам кажется, что именно по этой причине творчество Ван Цзяньчжуна продолжает оставаться актуальным и востребованным как в рамках китайской, так и мировой музыкальной культуры в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Се Хэн. Корифеи китайской фортепианной педагогики: век двадцать первый / Се Хэн // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : научно-аналитический, научно-образовательный журнал. – 2021. – № 1. – С. 115–119.
2. Карпычев М.Г. «Новые» грани творчества Карла Черни // Идеи и идеалы. – 2018 – № 1, т. 2 – С. 102–114.
3. Черкасова Т. М. Роберт и Клара Шуман: Метаморфозы любви и творчества. – Новосибирск: [б.и.]. – 2012. – 416 с.
4. Карпычев М. Г. Этюды Черни, op. 740 и их образный мир // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 3. – С. 5– 12.
5. Вэй Тингэ. Рассуждения о фортепианных аранжировках Ван Цзяньчжона // Музыковедение Китая. – 1999 – № 2. – С. 63-72.

REFERENCES

1. Se Hjen. Korifei kitajskoj fortepiannoj pedagogiki: vek dvadcat' pervyj / Se Hjen // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija : nauchno-analiticheskij, nauchno-obrazovatel'nyj zhurnal. – 2021. – № 1. – Pp. 115–119.
2. Karpychev M.G. «Novye» grani tvorchestva Karla Cherni // Idei i idealy. – 2018 – № 1, t. 2 – Pp. 102–114.
3. Cherkasova T. M. Robert i Klara Shuman: Metamorfozy ljubvi i tvorchestva. – Novosibirsk: [b.i.]. – 2012. – 416 p.
4. Karpychev M. G. Jetjudy Cherni, or. 740 i ih obraznyj mir // Vestnik muzykal'noj nauki. – 2016. – № 3. – Pp. 5– 12.
5. Vjej Tingje. Rassuzhdenija o fortepiannyh aranzhirovkah Van Czjan'chzhona // Muzykovedenie Kitaja. – 1999 – № 2. – Pp. 63-72.

Лушина Анастасия Андреевна
кандидат педагогических наук,
ассистент департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: nanyk911@mail.ru
Пэй Цзяфань
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Lushina Anastasia A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Assistant of the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Pei Jiafan
Postgraduate Student of the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

КОМПЛЕКСНЫЕ МЕХАНИЗМЫ ВЛИЯНИЯ ОПЕРНОГО ИСКУССТВА НА ЛИЧНОСТЬ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

В данной статье рассматриваются комплексные механизмы влияния оперного искусства на формирующуюся личность с особым акцентом на эмоциональную сферу, процессы социализации и культурную идентификацию. Оперное искусство как синтетическая форма художественного выражения, объединяющая музыку, драматургию, вокал и визуальную эстетику, представляет собой уникальный инструмент воздействия на эмоциональное, социальное и культурное развитие подростков.

Ключевые слова: искусство, опера, подростки, музыкальное воспитание, эмоциональное развитие, культурное просвещение, развитие эстетического вкуса, музыкальное восприятие, классическая музыка.

COMPREHENSIVE MECHANISMS OF INFLUENCE OF OPERA ART ON THE PERSONALITY OF THE YOUNG GENERATION

This article examines the complex mechanisms of the influence of operatic art on the developing personality, with a special emphasis on the emotional sphere, socialization processes and cultural identification. Opera as a synthetic form of artistic expression that combines music, drama, vocals and visual aesthetics is a unique tool for influencing the emotional, social and cultural development of adolescents.

Keywords: art, opera, teenagers, musical education, emotional development, cultural education, development of aesthetic taste, musical perception, classical music.

Подростковый период – это этап интенсивных физиологических и психологических изменений, связанных с активной гормональной перестройкой организма. На этом сложном этапе развития подростки сталкиваются с множеством трудностей, включающих в себя не только физиологические, но и глубокие психоэмоциональные трансформации. Физиологические изменения, такие, например, как

гормональный всплеск, напрямую влияют на эмоциональное состояние, провоцируя резкие перепады настроения, апатию, склонность к депрессивным состояниям и другие нарушения.

В этот период подростки особенно уязвимы, поскольку их самооценка во многом зависит от мнения окружающих, прежде всего сверстников. Критика, даже конструктивная, нередко вызывает болезненную реакцию – от агрессии до чувства собственной неполноценности. Стремление завоевать признание в группе становится мощным «мотиватором», но, вместе с тем, может толкать на импульсивные и необдуманные поступки. В поисках собственной идентичности подростки часто экспериментируют с различными моделями поведения, примеряя на себя образы популярных персонажей, кумиров или лидеров референтной группы. Этот процесс способствует развитию абстрактного мышления и социального интеллекта, так как требует анализа и воспроизведения чужих поведенческих стратегий. Однако подобные попытки самоидентификации не всегда успешны, поскольку заимствованные роли могут вступать в противоречие с индивидуальными особенностями личности.

В своих исследованиях Даниэль Гоулман («Дэниел Гоулман писатель, психолог, популяризатор науки, доктор философии Гарвардского университета. В течение 20 лет писал для The New York Times, публикуя материалы о поведенческой психологии и нейробиологии») разработал концепцию эмоционального интеллекта, подчеркивая его ключевую роль в успешной социально-психологической адаптации подростков в условиях современного общества. По его мнению, подростки, находясь в депрессивном состоянии, склонны создавать прочные ассоциативные связи между мыслями и эмоциями, поэтому они более уязвимы в попытках подавить дурное настроение. По иронии судьбы, находясь в плохом настроении, подростки вспоминают о другом подобном по эмоциям эпизоде, что влечет за собой еще большее количество отрицательных эмоций. Для решения таких моментов нужен мощный выброс адреналина или яркое впечатление, способное затмить мрачные эмоции.

Развитие эмоционального интеллекта – это возможность контролировать и управлять своими эмоциями, а также умение понимать и сопереживать другим людям, то есть приобретение чувства эмпатии. Изучая искусство, подростки нередко находят здесь отражение собственных переживаний, то есть, происходит развитие самоидентификации. Так, например, практика показала, что в области изобразительного искусства особенно яркое впечатление производит на подростков творчество Ван Гога. В его работах они часто видят проявление свободы и внутреннего бунта, желание нарушать канон в исполнении. Тут можно познакомить подростков с творчеством К. Дебюсси (1862-1918) и М. Равеля (1875-1937), помочь им понять и почувствовать весь спектр ярких эмоций и музыкального колорита. В процессе погружения в пространство искусства раскрывается и стимулируется нестандартное, индивидуальное мышление подростка.

В такие моменты именно родители и педагоги могут оказать значительную помощь и поддержку подростку в его эмоциональном становлении. Одним из эффективных средств является восприятие музыки, в том числе, и классической. Здесь важно правильно подобрать нужные и узнаваемые произведения, не простые, но и не очень сложные. Это поможет подростку отвлечься, расслабиться и переключить свое внимание на новое звучание. Благодаря прослушиванию оперной музыки, у подростка со временем сформируется свой богатый музыкальный вкус, причем, как мы предполагаем, особенно его заинтересует внедрение классической музыки в современную поп-культуру – уверенно развивающийся сегодня процесс.

Оперное искусство насчитывает уже более четырех столетий. На его пути не раз возникали различные сложности как объективного, так и субъективного характера.

Менялись эпохи, эстетические установки, вкусы. Вместе с ними, несомненно, менялась и сама опера. В каждой эпохе были свои жанровые реформаторы – такие как К.В. Глюк (1714-1787), Р. Вагнер (1813-1883), А. Берг (1885-1935), коренным образом повлиявшие на дальнейшее развитие оперного жанра. Благодаря Глюку и Вагнеру сформировались теоретические принципы, которые они считали важнейшими для дальнейшего поступательного развития оперы. Одни из них направлены на усиление эмоций и смысла текста в противоположность демонстрации вокальной техники исполнителей. В связи с этим в данный период происходит концентрация внимания автора на главных персонажах и, как следствие – устранение второстепенных сюжетных линий.

Большинство театров исполняют оперы на оригинальном языке. Но не каждый зритель знает иностранный язык и не готов слушать оперу в переводе. Эмоции – вот основной язык оперы. Еще Биргит Нильссон, одна из величайших оперных певиц утверждала, что «опера должна исполняться на том языке, на котором она была задумана и написана автором. Только оригинальный вариант не искажает смысл, вложенный в произведение. Важны не слова, а голос и музыка, которые нужно прочувствовать и расшифровать… В основу ложится литература, и, чтобы разобраться в действии на сцене, достаточно изучить либретто». Либретто представляет собой литературный рассказ, раскрывающий сюжетную линию произведения с описанием главных персонажей. К созданию либретто привлекали известных литераторов-либреттистов, способных изложить содержание литературного первоисточника, сохранив его оригинальную идею. Либретто помогает слушателям понять содержание оперы, развитие её сюжета.

Во второй половине XX века меняется отношение к оперному жанру. Это проявлялось в том, что опера потеряла свою былую популярность и воспринималась большой частью публики как некий «пережиток прошлого». Однако, уже в начале XXI столетия возрождается интерес к опере как синтетическому жанру, благодаря творчеству выдающихся современных композиторов и ярких исполнителей.

Современные оперные спектакли вызывают все больший интерес публики, в том числе, и подростков. Изучение оперы помогает подросткам осознать и научиться распознавать свои эмоции, а также правильно их применять в социуме. В процессе наблюдения за тем, как герои оперы переживают и выражают свои чувства и эмоции посредством вокального исполнения, подростки могут найти что-то для собственного выражения эмоций. Недаром еще Лев Семенович Выготский отмечал, что «творчество активизирует зону ближайшего развития, помогая преодолевать интеллектуальные барьеры. Вызвать интерес у подростка довольно непростая задача». В этой борьбе с собой знакомство с оперой может стать своеобразным зеркалом, с отражением собственных усиленных чувств и эмоций.

Не стоит знакомить подростка со сложными и длинными операми, следует начать с динамичных и узнаваемых, таких, как «Кармен» Ж. Бизе (1838-1875) или «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта (1756-1791). Благодаря узнаваемым музыкальным мотивам и компактным и ярким сюжетам, знакомство с оперой становится для подростков увлекательным путешествием в мир искусства. Особую педагогическую ценность представляют произведения, где яркая музыкальная образность сочетается с глубоким психологизмом персонажей.

Для первого знакомства с оперным жанром рекомендуется выбирать сочинения, которые отличаются чёткой драматургической структурой; узнаваемыми музыкальными темами; актуальными социальными и психологическими конфликтами.

В этом контексте особый интерес представляет опера Д.Д. Шостаковича (1906-1975) «Нос» – дерзкое воплощение гоголевской повести, где композитор создает звучащий мир абсурда и сатиры через острые музыкальные образы. Это произведение

особенно созвучно подростковому восприятию, так как его гротесковая эстетика перекликается с современными визуальными и цифровыми культурами, где преувеличение и ирония стали языком самовыражения.

Шостакович, следуя за Гоголем, превращает историю о потерянном носе в яркую метафору социального отчуждения и поиска идентичности – то есть, тем, близких подростковому возрасту. Музыкальная ткань оперы, сочетающая цирковую бравурность, механистические ритмы и лирические интонации, создает многогранный образ действительности, где реальность граничит с фантасмагорией.

Для современного подростка «Нос» может стать не просто знакомством с оперным жанром, но и поводом для размышлений о том, как искусство через гиперболу и сатиру говорит о вечных вопросах: бюрократической бессмысленности, человеческом достоинстве и абсурдности социальных условностей. Яркие сценические решения, отсылающие к эстетике комиксов или сюрреалистичных видеоклипов, способны стать мостом между классическим искусством и актуальными для молодежи форматами.

При этом опера сохраняет всю глубину музыкального языка Шостаковича, где за внешней эксцентричностью скрывается сложная система лейтмотивов и тембровых характеристик, раскрывающих психологию персонажей. Это позволяет подростку постепенно погружаться в мир академической музыки, начиная с ярких эмоциональных впечатлений и двигаясь к осознанию многослойности художественного высказывания.

Другое яркое произведение середины XX века – «Похождения повесы» (1951) Игоря Стравинского (1882-1971) – это калейдоскоп чувств, где яркая ироничная комедия сменяется пронзительной тревогой трагедии. Начавшись как сказка с наивной очевидной моралью, опера постепенно погружает зрителя в пучину драматических переживаний, для того, чтобы в финале вновь окатить волной иронии. Такой дерзкий эмоциональный маневр являет собой оперное искусство во всем его многогранном великолепии, показывая, что границы жанра условны и прекрасны в своей изменчивости.

«Пассажирка» (1967-1968) Мечислава Вайнберга (1919-1996) – не просто опера, а пронизывающая холодом симфония памяти, сотканная из боли и надежд. В ее основе лежит одноименная повесть Зофьи Посмыш, польской писательницы, чья жизнь была искалечена кошмаром Освенцима и Равенсбрюка. Сюжет оперы, словно незаживающая рана, обнажает одну из самых страшных трагедий XX века, поднимая вопросы гуманизма, совести, раскаяния и возмездия. «Пассажирка» не просто историческое полотно, это мощный катализатор для разговора с подрастающим поколением о темных страницах прошлого, знание которых – долг каждого. Опера способна проникнуть в самое сердце, заставляя вспомнить о хрупкости мира и ценности человечности.

Опера – это не просто музыкальный жанр, а живой организм, где каждая нота и каждое слово наполнены смыслом. Да, поначалу её язык может казаться сложным, как иностранный, который только предстоит выучить. Но стоит сделать первый шаг – и перед слушателем раскрывается удивительный мир, где музыка становится проводником в самые глубины человеческих переживаний.

Гениальность оперного искусства в том, что оно говорит на универсальном языке эмоций. Когда звучит ария, не нужно знать язык либретто – дрожь в голосе певца, напряжённые аккорды оркестра, сама музыкальная ткань передают то, что невозможно выразить словами. Подростки, с их обострённым эмоциональным восприятием, особенно чутко реагируют на эту искренность. Например, лейтмотивы Вагнера – это музыкальные «визитные карточки» персонажей. Они работают как эмоциональные якоря: вот зловещие хроматизмы, сопровождающие коварного персонажа, а вот – светлая диатоника, характеризующая героя. Восприятие подростков – пластичное и эмоциональное, удивительно точно улавливает эти взаимосвязи между звуком и образом.

Так, Н.А. Римский-Корсаков (1844-1908) в своих операх создаёт красочные звуковые полотна, где оркестр рисует морские волны или полёт шмеля. Это не просто красиво – это учит слушать музыку объёмно, различать в ней слои и оттенки. Когда подросток начинает слышать, как инструменты оркестра перекликаются между собой, образуя единую музыкальную ткань, происходит удивительное: он учится воспринимать многоголосие жизни.

Социальные конфликты в операх Дж. Верди, любовные драмы Дж. Пуччини, философские притчи В.А. Моцарта – всё это не архаика, а вечные сюжеты, переложенные на язык музыки. Современный подросток, сталкивающийся с похожими ситуациями в жизни, неожиданно обнаруживает, что двухсотлетняя опера говорит с ним на одном языке.

Магия оперы в том, что она не требует немедленного понимания всех её сложностей. Можно просто позволить себе утонуть в этом море звуков, а смыслы придут позже – как возвращающиеся обрывки яркого сна. И тогда «Кармен» станет не просто букетом красивых мелодией, а историей о свободе и страсти, «Травиата» – размышлением о цене любви, а «Кольцо нибелунга» – зеркалом, в котором отражаются все страхи и мечты человечества. Этот путь – от первых впечатлений к глубокому пониманию – и есть самое ценное, что может дать опера подростку. Не энциклопедические знания, а живой опыт сопереживания, когда чужая история вдруг становится частью твоего внутреннего мира.

Современные технологии открыли новые возможности для знакомства с оперным искусством. Цифровые платформы с субтитрами и комментариями позволяют постепенно погружаться в этот мир, позволяя ему оставаться в привычной для него обстановке. Инновационные постановки, подобные берлинской «Кармен» с граффити-декорациями, или спектаклем «Кармен» В «Геликон-Опере в постановке Д. Бертмана, стирают границы между классикой и современной культурой, делая оперу ближе молодежной аудитории.

Но главное волшебство происходит в самом театре. Подготовка к первому посещению – знакомство с сюжетом, просмотр либретто с иллюстрациями – создает атмосферу предвкушения. А последующее обсуждение увиденного спектакля помогает осмыслить пережитое, связать оперные образы с реальной жизнью.

Важно понимать – цель не в том, чтобы сделать из подростка оперного знатока. Гораздо ценнее, когда через музыку и драму он учится понимать себя и других. Опера становится тренажером эмоционального интеллекта, где на примере героев можно проживать сложные чувства, анализировать мотивы поступков, находить параллели с современностью. В этом смысле опера остается удивительно современным искусством. Ее вечные темы – любовь и предательство, власть и справедливость, поиск себя в мире – продолжают волновать каждое новое поколение. А музыкальный язык, соединяющий мелодическую ясность с психологической глубиной, говорит напрямую к эмоциям, минуя возрастные и культурные барьеры.

Таким образом, опера для подростков – это не устаревшая форма искусства, а живое творчество, наполненное современными смыслами. Будучи классическим жанром, она удивительным образом находит общий язык с молодыми зрителями. Современные постановки ломают стереотипы, показывая, что оперный театр может быть таким же захватывающим, как кино, и таким же смелым, как экспериментальные спектакли. При этом сохраняется главное – глубина раскрытия человеческих чувств, которую редко встретишь в других видах искусства. Она учит не просто смотреть представление, а переживать его, находить в вечных сюжетах отголоски собственных эмоций и открывать новые грани восприятия действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпарова, Н. Н. Знакомство с оперой: оперы русских композиторов с иллюстрациями и комментариями для детей / Н. Н. Алпарова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2010. — 85 с.
2. Биргит Нильссон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://yandex.ru/search/?text=% (дата обращения: 20.06.2025).
3. Выготский, Л. С. Игра и её роль в психическом развитии ребенка / Л. С. Выготский // Психология развития ребенка – Москва: Смысл, 2004. – С. 200-223.
4. Гоулман, Д. Эмоциональный интеллект [Электронный ресурс] / Д. Гоулман. – Режим доступа: https://lib.tau-edu.kz
5. Грибкова, О. В. Исторические корни исполнительской культуры оперного вокалиста / О. В. Грибкова, С. В. Корепина // Искусствоведение. – 2024. – № 2. – С. 20-27. – EDN IFKVKE.
6. Грибкова, О. В. Особенности развития вокальной выразительности у начинающего певца / О. В. Грибкова, С. М. Казначеев, Д. Ван // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 346-357. – EDN XFGVJO.
7. Зайцева, М. Л. Синестезийность художественного сознания / М. Л. Зайцева. – Москва: Аналитик, 2014. – 316 с. – ISBN 978-5-905675-24-9. – EDN WHXYPD.
8. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца: кн. для учителя / Д. Б. Кабалевский. – Москва: Просвещение, 1984. – 206 с.
9. Кандаурова, Л. Оперы и призраки: Страшные истории в буквах и картинках [Электронный ресурс] / Л. Кандаурова // Google Книги. – 2019. – Режим доступа: https://www.google.ru/books/edition
10. Корноухов, М. Д. Нарративный подход в педагогике музыкального образования - к вопросу о соотношении музыки и слова / М. Д. Корноухов, И. Д. Левина, С. М. Низамутдинова // Музыкальное искусство и образование. – 2024. – Т. 12, № 4. – С. 107-122. – DOI 10.31862/2309-1428-2024-12-4-107-122. – EDN ROQESQ.
11. Корсакова, И. А. Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв / И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 2(14). – С. 7-13. – EDN BAHPFP.
12. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Ч. Лю, Л. Чжан, Л. И. Уколова, О. В. Грибкова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 83-91. – EDN VKAURN.
13. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: / В. В. Афанасьев, О. В. Грибкова, И. В. Кудринская [и др.]. – М., 2022. – 196 с. – ISBN 978-5-907556-17-1. – EDN JZFBZW.
14. Уколова, Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л. И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.
15. 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. Alparova, N. N. Znakomstvo s operoj: opery russkih kompozitorov s illyustraciyami i kommentariyami dlya detej / N. N. Alparova. – Rostov-na-Donu: Feniks, 2010. — 85 p.

2. Birgit Nil'sson [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: https://yandex.ru/search/?text=% (data obrashcheniya: 20.06.2025).
3. Vygotskij, L. S. Igra i eyo rol' v psihicheskom razvitii rebenka / L. S. Vygotskij // Psihologiya razvitiya rebenka – Moskva: Smysl, 2004. – Pp. 200-223.
4. Goulman, D. Emocional'nyj intellekt [Elektronnyj resurs] / D. Goulman. – Rezhim dostupa: https://lib.tau-edu.kz
5. Gribkova, O. V. Istoricheskie korni ispolnitel'skoj kul'tury opernogo vokalista / O. V. Gribkova, S. V. Korepina // Iskusstvovedenie. – 2024. – № 2. – Pp. 20-27. – EDN IFKVKE.
6. Gribkova, O. V. Osobennosti razvitiya vokal'noj vyrazitel'nosti u nachinayushchego pevca / O. V. Gribkova, S. M. Kaznacheev, D. Van // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – Pp. 346-357. – EDN XFGVJO.
7. Zajceva, M. L. Sinestezijnost' hudozhestvennogo soznaniya / M. L. Zajceva. – Moskva: Analitik, 2014. – 316 p. – ISBN 978-5-905675-24-9. – EDN WHXYPD.
8. Kabalevskij, D. B. Vospitanie uma i serdca: kn. dlya uchitelya / D. B. Kabalevskij. – Moskva: Prosveshchenie, 1984. – 206 p.
9. Kandaurova, L. Opery i prizraki: Strashnye istorii v bukvah i kartinkah [Elektronnyj resurs] / L. Kandaurova // Google Knigi. – 2019. – Rezhim dostupa: https://www.google.ru/books/edition
10. Kornouhov, M. D. Narrativnyj podhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovaniya - k voprosu o sootnoshenii muzyki i slova / M. D. Kornouhov, I. D. Levina, S. M. Nizamutdinova // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2024. – T. 12, № 4. – Pp. 107-122. – DOI 10.31862/2309-1428-2024-12-4-107-122. – EDN ROQESQ.
11. Korsakova, I. A. Global'nye problemy kul'tury HH-HHI vv / I. A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2021. – № 2(14). – Pp. 7-13. – EDN BAHPFP.
12. Obzor trudov rossijskih i zarubezhnyh pedagogov-muzykantov po razvitiyu vokal'nyh navykov u molodyozhi / Ch. Lyu, L. Chzhan, L. I. Ukolova, O. V. Gribkova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – Pp. 83-91. – EDN VKAURN.
13. Razvitie tvorcheskogo potenciala budushchego pedagoga-muzykanta v sociokul'turnoj srede vuza: / V. V. Afanas'ev, O. V. Gribkova, I. V. Kudrinskaya [i dr.]. – M., 2022. – 196 p. – ISBN 978-5-907556-17-1. – EDN JZFBZW.
14. Ukolova, L. I. Vospitanie duhovnoj kul'tury rastushchego cheloveka cherez sintez iskusstv prostranstve pedagogicheski organizovannoj muzykal'noj sredy / L. I. Ukolova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 3. – Pp. 17-25. – EDN LLBYZB.
15. Yan, C. Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie kak pedagogicheskaya problema / C. Yan, L. I. Ukolova // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 4. – Pp. 99-108. – EDN BRENLW.

Ван Цзысянь
аспирант
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
e-mail: w815854017@yandex.ru
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
Кушнир О. В.

Wang Zixian
graduate student
State Musical Pedagogical Institute
them. MM. Ippolitova-Ivanova
Scientific supervisor - candidate of art history, associate professor
State Musical Pedagogical Institute
them. MM. Ippolitova-Ivanova
Kushnir O. V.

ОПЕРА «ЕРМАК» А.В. ЧАЙКОВСКОГО: ВРЕМЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ОПЕРЫ В ОПЕРЕ

Аннотация. Оперное наследие современного московского композитора Александра Владимировича Чайковского составляет значительную страницу в развитии отечественного музыкального искусства. Его оперы (всего 18) сочетают в себе и традиции сформировавшихся жанровых моделей русских опер, и новаторские идеи в области музыкального языка и драматургических решений. Каждое сочинение – это уникальный проект, демонстрирующий в полной мере все возможности синтетического жанра. В данной статье представлен анализ драматургических особенностей двухактной оперы «Ермак», созданной по заказу Красноярского государственного театра оперы и балета в 2019 году. Определяются способы воплощения оригинальной идеи А. В. Чайковского — объединения двух временных параллелей в едином пространстве, создающих эффект «оперы в опере». Данный термин применим в оперной классификации впервые: внутри одного сюжета лирико-психологической оперы (о судьбе реального талантливого художника) помещена историческая опера (о деяниях исторической личности). Так, композитору удалось объединить в одной композиции две судьбы: талантливого художника (Василия Сурикова) и выдающегося завоевателя Сибири (Ермака), сосуществующих в параллельных измерениях, находящих общие точки соприкосновения, которые даются в развитии и подводят к кульминационным сценам. Опера лишена номерных структур, пронизана сквозным развитием действия, основанного на лейтинтонационных и лейттембровые связях. Оригинальное произведение А. Чайковского может стать примером демонстрации преобразования русской исторической оперы в контексте современных исполнительских, композиционных и технических возможностей. Поэтому опера «Ермак» может по праву называться одной из лучших страниц отечественного музыкального искусства.

Ключевые слова: драматургия, историческая опера, лирико-психологическая опера, опера в опере, А.В.Чайковский.

OPERA "YERMAK" BY A.V. TCHAIKOVSKY: TIME PARALLELS OF OPERA IN OPERA

Abstract. The opera heritage of Alexander Vladimirovich Tchaikovsky, a contemporary Moscow composer, is an important page in the development of Russian musical art. His operas (18 in total) combine both the traditions of the formed genre models of Russian operas and innovative ideas in the field of musical language and dramatic solutions. Each composition is a unique project that fully demonstrates all the possibilities of the synthetic genre. This article presents an analysis of the dramaturgical features of the two-act opera "Yermak", created by order of the Krasnoyarsk State Opera and Ballet Theater in 2019. The ways of embodiment of the original idea of A.V. Tchaikovsky to combine two time parallels in a single space, creating the effect of opera in opera, are determined. Two destinies of a talented artist (Vasily Surikov) and an outstanding conqueror of Siberia (Yermak), coexisting in parallel dimensions, find common ground, are given in development and lead to culminating scenes. The opera is devoid of numbered structures and is permeated with the continuous development of the action based on leutintonation and leittimbre connections. The original work of A. Tchaikovsky can become an example of demonstrating the transformation of Russian historical opera in the context of modern performing, compositional and technical capabilities. Therefore, the opera "Yermak" can rightfully be called one of the best pages of Russian musical art.

Keywords: dramaturgy, historical opera, lyric opera, opera within opera, A.V.Tchaikovsky.

Оперное наследие современного московского композитора Александра Владимировича Чайковского достаточно многогранно и представлено большим количеством ярких примеров (всего 18 опер). Для его оперных сочинений характерны простота и ясность самовыражения, преобладающие над какой-то конкретной стилевой принадлежностью многообразных течений современного музыкального искусства.

В своих оперных сюжетах композитору удается находить простые и в то же время неожиданные, нешаблонные способы реализации художественных идей. Следуя скорее за творческой интуицией, чем за намеренной модернизацией музыкального языка, А.В. Чайковский отказывается от многих нелепых нагромождений, мешающих восприятию подлинно ценной ясности и чистоты душевного откровения.

Все творения композитора можно распределить в четыре группы:

1. Детские оперы, лирико-комического или патриотического содержания «Дедушка смеется» (1972, по И. А. Крылову), «Р. В. С.» (1978, по А. П. Гайдару), «Второе апреля» (1982), «Верность» (1984), «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» (по роману Чарльза Диккенса) на стихи Льва Яковлева;
2. Лирико-психологические оперы: «Три сестры» (1995, по А. П. Чехову), «Один день Ивана Денисовича» (2009, по мотивам рассказа А. И. Солженицына), «Альтист Данилов» (2012, по роману В. Орлова Альтист Данилов);
3. Камерные оперы: «Царь Никита и его сорок дочерей» (1997, по А.С. Пушкину), «Король шахмат» (2014, по «Шахматной новелле» Стефана Цвейга);
4. Исторические оперы: «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане» (2011), «Ермак» (2019), «Сказ о Борисе и Глебе» по древнерусскому эпосу (2020), «Хроники Александра Невского» (2021), «Рубеж» (2021), «Милосердие» (2024), «Любить на войне» (2025, по трем рассказам В. П. Астафьева).

В данной статье предпринята попытка проанализировать особенности драматургии исторической оперы «Ермак», которая относится к числу самых монументальных сочинений композитора. В отличие от других опусов группы избранное сочинение представляет собой оперу со сквозным переплетением (сопоставлением) двух временных

периодов в истории России: XIX века (Василий Суриков и его окружение) и средневековья (Ермак и его окружение).

Сочинение было написано по заказу Красноярского государственного театра оперы и балета 8 января 2019 года. Премьерный показ состоялся на сцене заказчика спустя полгода – 29 июня 2019 года. Либретто было создано Дмитрием Алексеевичем Макаровым — российским писателем, поэтом и культуртрегером — в тесном сотрудничестве с композитором. Опера состоит из двух актов, разделенных на 11 картин — шесть и пять сценических эпизодов, динамично сменяющих друг друга по принципу *attacca.*

В своем интервью композитор говорил, что долго не брался за исполнение заказа, потому что не мог найти центральную идею сочинения [3]. Внезапное воспоминание о знаменитом шедевре Василия Сурикова (красноярца по своему происхождению) «Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» натолкнуло на мысль о связи двух временных периодов в едином историческом пространстве. Главным связующим звеном стала личность Ермака, что сказалось и на драматургическом решении наметившегося сюжета.

В основе оперы — история создания В. И. Суриковым картины, совпавшая с периодом творческого и душевного кризиса из-за потери любимой супруги, и разворачивающиеся события завоевания Ермаком и его отрядом сибирских земель. Знакомство В. И. Сурикова по протекции искусствоведа Гиляровского с простым мужиком (впоследствии оказавшимся бывшим каторжником) вдохновило творца на создание картины. Натурщик рассказывает о событиях далекого прошлого, погружая художника вглубь истории, а увлеченный мастер видит сцены победы и торжества Ермака, интриг и предательства, приведших его к смерти.

В драматургии произведения сосуществуют две параллельно развивающихся оперы (два параллельно развивающихся сюжета), объединенные общей нитью повествования: сюжет лирико-психологической оперы (жизнь Сурикова) и исторической оперы (завоевания Ермака). В контрастном сопоставлении композитор представляет и характеристики двух образов представителей власти: Иоанна Грозного (временной период Ермака) и Николая II (временной период Сурикова). Первый правитель – жалок, коварен, полон параноидальных настроений, не желает в душе признавать подвига Ермака, второй – доблестный и щедрый правитель, осознающий талант и вклад художника в развитие отечественной культуры.

Интересно представлена судьба сквозного образа оперы – Ермака. Реальный герой XVI века и его прообраз в лице натурщика XIX века фактически одновременно трагически гибнут, завершая повествование о своей судьбе. Ермак трагически погибает на реке близ устья Иртыша во время боя в результате внезапного наступления хана Кучума (XVI век), а натурщик, художественный прообраз Ермака, в пьяной драке после завершения великого полотна В. Сурикова (XIX век).

Схематически драматургию «оперы в опере» можно представить следующим образом:

Таблица 1

Картины	**1 акт**		**Драматургические функции**
	XIX век	**XVI век**	
1	Выставочный зал Санкт-Петербурга		Вступление к основным событиям оперы
2	В станице на Дону		Поиски Ермака, жанровая сцена
3	Квартира Сурикова в Москве		Экспозиция образа Сурикова, экспозиция прообраза Ермака
4		У Строгановых	Вступление к основным событиям, интриги
5	Квартира Сурикова в Москве		Развитие сюжетной линии
6		Отплытие отряда Ермака	Экспозиция Ермака
	2 акт		
7		Бой с Кучумом	Развитие сюжетной линии Ермака
8	Суриков и его картина		Лирическая кульминация оперы
9		Кремль. Покои Грозного.	Развитие линии интриг, злого умысла
10		Гибель Ермака	Трагическая кульминация, развязка, главный вывод
11	Выставочный зал Санкт-Петербурга		Послесловие, развязка, главный вывод

На схеме видно, что к лирико-психологической опере относятся шесть картин, две из которых (первая и одиннадцатая) пролог и эпилог являются обрамлением оперы. К исторической опере относится пять картин, где тоже присутствует своеобразное вступление, но нет эпилога.

Начинается опера с развернутого оркестрового вступления. Первая маршевая тема ярко и тяжеловесно излагается медными духовыми инструментами и поддерживается четкой ритмической формулой в партии малого барабана. Музыка звучит торжественно, но диссонантная гармония в оформлении тематического материала является своеобразным напоминанием о тех суровых испытаниях, которые выпали на долю казаков во время завоевания сибирских земель Ермаком. Эта тема характеризует образы временной линии XVI века.

Она развивается вариационно и каждый раз будет появляться в кульминационных моментах в преобразованном виде. Так, шестая картина обрамлена данной темой, но звучит она грузно в жанре похоронного марша у всего хора и солистов. Повторяющиеся интонационные фразы (вопросительная в виде восходящей большой сексты и ответная в виде сникающей большой секунды), прерываемые паузами, изображают прощание казаков перед отплытием. Данную тему сложно узнать, она преобразована, в ней не будет той бравурности и торжественности, как и повторяющейся бодрой ритмо-формулы во вступлении, однако интонационная и тембральная связи очевидны. Такая трансформация темы понадобилась композитору для передачи тревожного состояния казаков, «рванные» паузами фразы звучат как стук единого сердца народа в ожидании битвы.

Преобразование темы, дополненное характерными пентатоничными ходами татарской плясовой в размере 5/4, встретится во время битвы Ермака с войском Кучума из седьмой картины.

В преобразованном варианте бравурный марш предстанет в момент тяжелых размышлений Ермака перед нападением Кучума. Теперь измененная тема звучит в ритме грузного вальса (3/4), за завесой этой метрической неровности снова слышатся удары сердца Ермака, предчувствующего опасность. В данном монологе казака чувствуется большая близость с финальной сценой отплытия Ермака в 6 картине, чем со сценой сражения.

Последний раз видоизменный вариант темы, окончательно лишившийся бравурной ритмформулы, но сохранивший маршеобразность с грузным звучанием медно-духовой группы и ударами малого барабана встретится в начале заключительной одиннадцатой картины. Думается, это упоминание и о подвиге Ермака, отраженном на полотне Сурикова, и временной переход от прошлого времени к настоящему ходу действия.

Вторая тема вступления тоже связывает оперу единой сквозной нитью, но, в отличие от первой, она не претерпевает таких очевидных преобразований. Она легко узнаваема своим особым хоральным сложением фактуры и в то же время просветленно-скорбным звучанием, устремленным вверх.

Эта тема встретится во вступлении к третьей картине, в момент уединения Сурикова в своей мастерской. Затем на ее музыкальном материале будет выстроена вся восьмая картина размышлений художника перед полотном законченной работы. В заключительный раз эта тема возникнет в финале одиннадцатой картины. На фоне нее будут звучать последние слова Сурикова, растворяющиеся в хоре.

Так, с помощью двух тем, заданных уже в начале повествования оперы, протягиваются две временные нити между прошлым и действительностью конца XIX века. Если образы времен XVI века даются в постоянном развитии и преобразовании музыкального материала: от бравурного марша через похоронный марш и дьявольскую пляску в сцене сражения казаков с татарами к трагическому монологу Ермака и ее растворению в полотне Сурикова в картинной галерее; то вторая тема практически не меняется, сохраняя свой первозданный вид, как чувства, которые хранятся в душе художника, как скорбь по трагическим страницам прошлого, память героям, отдавших свою жизнь за Отечество.

Из-за двойного сюжета, скрытого внутри оперы, центральными героями становятся два персонажа (Суриков и Ермак), развитие образов объединяют всю композицию оперы в монолитную структуру.

Стоит пояснить почему сюжетная линия Сурикова относится к типу драматургии, свойственной для лирико-психологической оперы. Здесь важно упомянуть еще одну историческую тенденцию русской оперы, связанную, в первую очередь, с творчеством П. И. Чайковского. Композитор отразил в ярких образах героев своих бессмертных

сочинений дух второй половины XIX века. Это выражено, прежде всего, в сюжетах, обращенных к реальному человеку с его душевными стремлениями, присущих ему радостей и печалей. На второй план уходят общественно-исторические события, обнажая, в первую очередь, чувства героев, их исключительные характеры в контексте динамического развития определенной ситуации. Акцентируется внимание на правдивом жизненном описании личности главного героя или героев, вовлеченных в сюжетную линию драматургии. Все это присутствует во временной параллели, посвященной художнику Василию Сурикову.

Стоит отметить, что в первой картине нет экспозиции главных героев, что не типично для оперного жанра. Полноценное экспонирование образов случится позднее, а в начале оперы знакомство с персонажами происходят через посредников. Думается, такое решение А. В. Чайковский принял для того, чтоб подчеркнуть близость представленных героев к народу, как ярких представителей своего времени. Несмотря на краткую фразу в первой картине самого художника: «<…>я ж казак, это все история моей страны и рода моего, мы же Суриковы из донских, как сам Ермак» [4, 7], образ героя описывается в реплике В. В. Стасова: «<...> это он после смерти жены. Да уж года три почти. Он долго не в себе был. Чуть в монастырь не ушел. Двух дочек сам тянет» [4, *12*]. Образ Ермака также дается без участия героя через разговор братьев Строгановых в 4-ой картине: «Не разбойник, он воин! В Ливонскую войну Ермак был сотником и отличился!» [4, *66*], «Ермак своих не нарушает клятв» [4, *72*].

Выдающийся казак XVI века выступает сквозным персонажем, связывающим единой нитью две временных параллели. Для большей убедительности роль прототипа и исторической личности казака исполняет один и тот же актер. Но, несмотря на сквозную линию Ермака, его полноценная экспозиция образа приходится только на 6-ую картину.

Удивительно, что и во второй картине нет экспозиционной характеристики Сурикова. Это большая жанровая сцена, полная стилизованных песен и плясок, демонстрирующая облик казачьей жизни в одной из станиц на Дону. Композитор намеренно вводит этот эпизод, чтобы показать мучительные поиски художника подходящей модели для образа Ермака: «Прекрасны все, все подойдут, но Ермака здесь нет» [4, *36*].

Полноценный психологический портрет Василия Сурикова дан только в 3-ей картине. По сюжету он остается один на один со своими мыслями в мастерской, предается воспоминаниям о покойной супруге Лили. В данной картине впервые показан душевный мир героя: его мысли, семья в виде призрака покойной жены и двух дочерей – Ольги и Лены. В этой же картине и происходит главная завязка сюжета – появляется прототип Ермака, который вдохновляет художника на работу.

Василий Суриков (тембр баритон) – типичный романтический герой с тонкой ранимой душой. Вокальная партия художника разливается широким потоком на фоне звучания виброфона, колоколов и струнных инструментов. Красивая распевная мелодия передает ностальгическое настроение художника, вспоминающего встречу со своей супругой.

Интересно представлена сценография данной картины: главный герой появляется в сумраке небольшой комнаты (отражение погружения Сурикова в свой внутренний мир), затем пространство сцены постепенно высветляется, открывая взору комнату с женщиной – призраком Лили, покойной жены художника. Она, как светлый ангел, пришла на зов воспоминаний супруга. Ее характеристика представлена небольшим ариозо, но даже в этом коротком отрывке сцены композитору удается передать ирреальность происходящего диалога. В оркестре использовано тихое тремоло струнных инструментов, виброфона и треугольника на фоне небольших восходящих фраз в вокальной партии Лили. Высокий

голос героини (сопрано) сливается с тембрами музыкальных инструментов, создавая эффект «неживого» звучания, словно колокольчик, который пытается достучаться до сознания опечаленного художника. Идиллию нарушают порывистые пассажи скрипок, выводя зрителей и художника из потустороннего мира в реальность. Появление дочерей Сурикова показывает семейную идиллию заботы и внимания между членами семьи.

Кульминацией сцены становится появление прообраза Ермака, собирающего вокруг своей персоны все внимание зрителей. Собственно, это и становится завязкой музыкальной драматургии всей оперы.

Другая лирико-психологическая сцена образа Сурикова дана в восьмой картине второго акта. Художник сидит напротив своего законченного полотна картины и вспоминает прожитую жизнь. В отличие от предыдущей сцены с его участием перед зрителем уже не человек, удрученный душевной тоской и творческим кризисом, а философ, размышляющий о скоротечности жизни, о вечности природных явлений и судьбе, которая равнодушна к людям. В оркестре живописная картина соединения прошлого и настоящего: плавные пассажи у струнных инструментов с мягкими звуками вибрафона и треугольника, ниспадающими переливами звуков арфы.

Последнее появление Сурикова будет в финальной одиннадцатой картине оперы, но там, как и вначале оперы, герой будет смещен на задний план на фоне восхищенных реплик людей. Единственные акценты на творца приходятся в диалоге художника с Гиляровским, где становится известно о смерти натурщика образа Ермака, и на финальные слова Сурикова после выкупа картины Николаем II: «Прощай, Ермак, ты дал мне счастье и славу, но ты теперь уходишь от меня» [5, *92*]. Примечательно, что эти последние слова на восходящие и истаивающие фразы в вокальной партии художника постепенно растворяются в одновременном звучании хоровом (на закрытый рот) и оркестровом.

Контраст романтическому образу Сурикова составляет доблестный облик Ермака (баритон). Первая полноценная экспозиция казака приходится на 6-ую картину. Чайковский представляет героя в толпе народа, как уважаемого человека, выступающего в роли его голоса. Герой, которого Строгановы называли разбойником, раскаивается в своих грехах и надеется на их искупление в бою во славу Отчизны. Вокальная партия Ермака декламационного склада, звучит на фоне чеканных аккордов оркестра уверенно и доблестно, что подчеркивается триольным и пунктирным ритмом.

В кульминационный момент его голос растворяется в дружном хоровом звучании, показывая решимость и единение Ермака с народом.

Следующее появление Ермака связано с великой битвой в устье реки Иртыш (начало второго акта – седьмая картина), которую и запечатлел на своей картине Василий Суриков. Слова полководца звучат как итог разыгравшейся на сцене битвы: «Здесь Сибирь, и здесь теперь Россия. Здесь наши братья сходят в землю, и значит теперь нам родная земля» [5, *15*]. На фоне фанфарных аккордов оркестра гордо звучит эта фраза на приподнятом эмоциональном тонусе по восходящей гамме вверх.

В голосе героя, обращенного к людям, и добрая воля пожелания процветания новой русской земли, и славление царя Ивана Грозного, и робкая просьба вспоминать его имя хоть иногда.

Последняя сцена (десятая картина), связанная с развязкой драмы XVI века, показывает Ермака-философа, размышляющего о смысле жизни, предназначении и процветании Сибири. Эта сцена перекликается и с философскими размышлениями Сурикова, смотрящего на законченное полотно картины. Плавно и степенно развивается вокальная партия героя на фоне грузных аккордов в ритме медленного вальса. Это размышление контрастирует с предстоящим нападением и битвой воском хана Кучума. Завершается сцена мрачной эпитафией хана, раскрывающей предательство высшей власти:

«Ты был великий воин, Ермак, но плохой политик. Не так я думал победить, предали тебя свои» [5, *78*]. В этих словах заключается главный вывод исторической трагедии, философское размышление композитора об отношении власти к тем, кто ей служит: несмотря на подвиги, великий герой так и не получил прощения от высшей власти. Слишком опасен для нее был национальный герой, которого люди начали величать сибирским князем, поэтому власть расправилась с Ермаком в духе фразы Ивана Грозного из 9-ой картины: «мертвые герои трон лучше охраняют, чем живые» [5, *55*].

Говоря о власти, композитор посвящает целую сцену демонстрации образа Иоанна Грозного. Изломанные мелодические линии вокальной партии, неровный ритм, скачки на диссонирующие интервалы, переходы с интонируемой речи на разговорную, внезапные приступы смеха. Таким предстает русский государь XVI века.

Царю поручен развернутый монолог, где предстает не только портрет психопата, но и хитрого политика-интригана, не гнушающегося бесчестной победой. Именно от подаренных двух золотых кольчуг царя, Ермак нелепо тонет в реке: «Это же не кольчуга, а судьба моя, брат Черкас» [5, *68*]. В данной опере роль духовного лидера народа выполняет простой человек, выходец из народа, грешник – Ермак, а сцена с Иоанном Грозным лишь только усугубляет осознание трагедии – непризнанности героического поступка Ермака. И что-то есть близкое с оперой «Иван Сусанин» М. И. Глинки, где главный герой тоже простой человек, готовый на подвиг за свою Отчизну и еще юного царя, но в «Ермаке» герой иной – заплутавший в своих деяниях, нагрешивший разбойничеством, вызывающий обоснованные страхи и опасения у всех высокопоставленных чинов. Искреннее раскаяние казака, его размышления о смысле жизни резко обрываются глупой смертью от предательства бояр и той самой тяжелой кольчуги, великодушно подаренной непрощающим и озлобленным царем. Иначе предстает и хоровой эпилог оперы. Если в опере «Иван Сусанин» он звучит в духе петровского канта как гимн мужеству и отваге русского народа, встающего щитом на пути врага, то в эпилоге «Ермака» – это затаенная скорбь, мольба о спасении души убиенного казака и его воинов, которые в бесчестном бою стали жертвами дворцовых интриг и надуманных опасений.

Сложная концепция сочинения, объединившая две оперы в одной, мастерски воплощена А. В. Чайковским и режиссером Г. Г. Исаакяном. Музыкальный язык Александра Чайковского отражает стилистику современной музыки: диссонансность, расширенная тональность, масштабные возможности оркестра с дополнительными инструментами (виброфон, колокола, треугольник, арфа, флексатон, баян), эксперименты хоровой звучности в виде свистков, изображающих полет стрел и др.

Об особенностях сценографии подробно рассказывает Евгения Кривицкая, корреспондент премьерного показа оперы: «в “играх со временем” и в сменах эпох режиссер видит проявление эстетики постмодернизма: “представить себе написанную так, например, оперу Верди, невозможно”» [3]. Г. Г. Исаакян говорит, что оригинальность перекрещивания двух временных параллелей уходит в известный опыт кинематографа и существующих образцов современной литературы: «Для зрителя <...> эти переключения <...> не являются чем-то шокирующим: <...> столкновение реальности и воображаемого мира становится чем-то само собой разумеющимся» [см.: 3].

В оформлении оперного спектакля также большую роль сыграл Вячеслав Окунев, который включил в сценографию помимо традиционных декораций видеопроекцию разного рода: картинную галерею, картины Сурикова, водную гладь реки, где произошло сражение, хоромы царя Иоанна Грозного. Корреспондент Е. Кривицкая отмечает, что «когда в финале картина Сурикова “расчленяется” на отдельные крупные планы, то мы видим и сходство лиц с участниками спектакля, и мизансценические параллели. Разумеется,

так и задумывалось, чтобы в конце “пазл” сложился, и все исторические пласты совместились в едином пространстве» [3].

Для исторической оперы характерны масштабность, фресковость и развернутые массовые сцены. Это присутствует в сочинении, подчеркивая принадлежность именно к этому типу жанра: одиннадцать картин, хоры (в том числе a’ cappella), танцы, разворачивающиеся сражения. Руководителем хоровых сцен является известный красноярский хормейстер Дмитрий Ходош. Именно финальная хоровая молитва, прорастающая сквозь фактуру оркестра, становится главным заключительным элементом оперы – своеобразным хоровым эпилогом в честь памяти павших героев былых времен, отдавших свои жизни во благо родины.

Красноярский балетмейстер и художественный руководитель театра Сергей Бобров помогает раскрасить сцены массовых гуляний в казачьей станице (вторая картина) и сражений казаков с татарами (седьмая и десятая картина) красочными хореографическими сценами.

Таким образом, двухактная опера «Ермак» – это уникальный проект, представляющий собой очередную яркую страницу композиторского наследия А. В. Чайковского. Оригинальное решение драматургии, разветвляющиеся на две самостоятельные временные линии, дает композитору идею комбинации двух типов опер в едином пространстве – лирико-психологическая (XIX век)[17] и историческая (XVI век).

Обращаясь к типичным чертам исторической оперы, здесь есть наличие массовых сцен, героя, олицетворяющего собой голос народа, кульминации драматического коллективного противостояния врагу, однако данная историческая опера решена в духе народной музыкальной драмы, подобно «Борису Годунову» М. П. Мусоргского. Ермак на протяжении всей оперы показан человеком, в котором уживается две противоречивых личности: и ответственный воин-лидер, и осознающий свои былые деяния грешник, который находится в вечной погоне за врагом (аллегорически и за своим внутренним врагом, «душевным червем», который точит его сознание). Но, если в случае с Борисом, герой так и умирает непрощенным (безучастна заупокойная молитва к его мольбам и просьбам), то в «Ермаке» с молитвой о спасении души грешника выходит весь русский народ, подытоживая второй темой из вступления развернувшуюся драму.

Разворачивающаяся параллельно лирико-психологическая опера о жизни красноярского художника из рода сибирских казаков – демонстрация духовного роста мастера, сумевшего выйти из личного душевного кризиса и погрузиться в глобальные философские вопросы о предназначении человека и его судьбе, став настоящим творцом, способным отразить на холсте историческую правду – подвиг доблестного грешника Ермака. В подтверждение сказанного можно вспомнить высказывание И. А. Ильина, известного русского философа рубежа XIX-XX веков: «предназначение художника — служить человечеству, вечным ценностям» [2], быть «свободным и неподкупным провозвестником», раскрывающим людям «сокровенные духовные содержания», призванным не развлекать публику, а «отправлять духовное служение» [1].

Таким образом, можно сделать вывод, что опера «Ермак» А. В. Чайковского в своем содержании и драматургическом воплощении представляет собой бесценную страницу отечественного музыкального искусства, которой еще предстоит получить свою наивысшую оценку в оперном наследии мирового культурного пространства.

[17] Если бы не массовые сцены в 1,2 и 11 картинах, лирико-психологическую оперу можно было бы отнести и к камерной, поскольку в сердцевине сюжетного развития, все внимание концентрируется вокруг «внутреннего космоса» художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Иван Ильин. Философия совершенного в искусстве // Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/filosofija/russkaja-teurgicheskaja-estetika/8 (дата обращения: 13.01.2025).
2. Ильин И. А. Искусство как объективная необходимость http://www.odinblago.ru/filosofiya/ilin/iskusstvo_kak_objekt_neob/ (дата обращения:15.02.2025).
3. Кривицкая Е. Ермак снова покорил Сибирь // Музыкальная жизнь. URL: https://muzlifemagazine.ru/ermak-vnov-pokoril-sibir/ (дата обращения: 29.12.2024).
4. Чайковский А. В. Ермак: рукопись партитуры в 2-х т. // Архив автора. М., 2011. Т.1. 109 с.
5. Чайковский А. В. Ермак: рукопись партитуры в 2-х т. // Архив автора. М., 2011. Т.2. 99 с.

REFERENCES

1. Bychkov V. V. Ivan Il'in. Philosophy of the Perfect in Art/Filosofiya sovershennogo v iskusstve. Russkaya teurgicheskaya ehstetika [Russian Theurgic Aesthetics]. Moscow: Ladomir, 2007. 743 s. (in Russian). Available at: https://azbyka.ru/otechnik/filosofija/russkaja-teurgicheskaja-estetika/8 (accessed: 13.01.2025)
2. Il'in I. A. Iskusstvo kak ob"ektivnaya neobkhodimost' [Art as an Objective Necessity] (in Russian). Available at: http://www.odinblago.ru/filosofiya/ilin/iskusstvo_kak_objekt_neob/ (accessed: 15.02.2025)
3. Krivickaya E. Ermak snova pokoril Sibir' [Yermak conquered Siberia again] // Muzykal'naya zhizn' (in Russian). Available at: https://muzlifemagazine.ru/ermak-vnov-pokoril-sibir/ (accessed: 29.12.2024)
4. Chajkovskij A. V. Ermak [Yermak]: rukopis' partitury v 2-kh t. // Arkhiv avtora. – M., 2011. T.1. 109 p.
5. Chajkovskij A. V. Ermak [Yermak]: rukopis' partitury v 2-kh t. // Arkhiv avtora. M., 2011. T.2. 99 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Командышко Елена Филипповна
доктор педагогических наук,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: elkom04@gmail.com
Сю Тинтин
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: xu941227@gmail.com

Komandyshko Elena F.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Xu Tingting
Postgraduate Student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-СКРИПАЧЕЙ

Аннотация. Авторы статьи на примере разработанной теоретической модели формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей раскрывают её теоретико-методологический компонент с поэтапной реализацией организационно-технологических приемов. В статье выделены и обоснованы принципы: традиционной китайской музыки и приобщения к искусству как культуре духовной; развития образного мышления и творческого воображения; структурно-аналитического и музыкально-исполнительского анализа музыкальных произведений. Авторами показано, что выделенные принципы в разработанной модели, при опоре на технологические приемы и методы обучения, способствуют развитию профессиональных качеств музыкантов, формированию их исполнительского мастерства.

Ключевые слова: исполнительское мастерство, модель, образное мышление, творческое воображение.

THEORETICAL MODEL OF THE FORMATION OF THE PERFORMING SKILLS OF CHINESE FIDDLER STUDENTS

Abstract. Using the developed theoretical model of the formation of violin students' performing skills as an example, the authors reveal its theoretical and methodological component with the step-by-step implementation of organizational and technological methods. The article highlights and justifies the principles of traditional Chinese music and the introduction to art as a spiritual culture; the development of imaginative thinking and creative imagination; and the structural, analytical, and musical-performative analysis of musical works. The authors demonstrate that the principles identified in the developed model, when supported by technological methods and teaching techniques, contribute to the development of musicians' professional qualities and the formation of their performing skills.

Keywords: performance skills, model, imaginative thinking, and creative imagination.

Проблема развития исполнительского мастерства является предметом исследования многих ученых с выделением личностных и профессиональных качеств музыканта-исполнителя. В нашем исследовании понятие *«исполнительское мастерство студентов-скрипачей»* определяется как структурно-сложный феномен, в основе которого лежит единство познавательных, творческих и музыкально-исполнительских характеристик, а также значимость развития образного мышления и творческого воображения, что является основанием для развития музыкально-исполнительской культуры обучающихся.

Анализ проблемы формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей в системе высшего образования раскрывает возможности построения модели как теоретико-эмпирического обоснования образовательного процесса с заданной целью обучения.

Сам термин «модель» обозначает «образец» для воспроизведения. К сущностной характеристике модели исследователи относятся как к выявлению наиболее значимых признаков процесса познания, изучения его качеств. Применение метода моделирования нам позволяет рассмотреть модель как целостную систему в рамках предпринятого исследования. Обращаясь к данному методу, прежде всего, предполагается целостное описание компонентов образовательного процесса, направленного на формирование исполнительского мастерства студентов-скрипачей.

I. Целевой компонент определяет цель обучения студентов-скрипачей, направленную на повышение качества профессиональной подготовки студентов-скрипачей в учреждениях высшего образования в Китае.

II. Теоретико-методологический компонент базируется на поликультурном подходе и опоре на принципы:

- традиционной китайской музыки и приобщения к искусству как культуре духовной;
- развития образного мышления и творческого воображения;
- структурно-аналитического и музыкально-исполнительского анализа музыкальных произведений.

Поликультурный подход имеет важное значение в организации условий процесса восприятия, осмысления, понимания содержания музыкальных произведений. Общеизвестно, что универсальный образный язык музыки, доступный каждому человеку, в опосредованной форме учит уважительному общению с разными людьми, объединяет народы, страны, континенты. Именно поэтому формирование исполнительского мастерства студентов-скрипачей имеет смысл осуществлять на основе поликультурного подхода (Сю Тинтин) [8].

Принцип традиционной китайской музыки и приобщения к искусству как культуре духовной.

Традиционная китайская музыка – это создание музыки в соответствии с присущими китайскому народу особенностями мышления, представлений об окружающем мире, методами и формами музыкального самовыражения. Развитие традиционного китайского искусства рассматривается как своего рода путь нравственного развития личности. В процессе создания произведений искусства не требуется, чтобы объективные вещи соответствовали произведениям искусства. Напротив, больше внимания уделяется «смыслу» как основной цели выражения. Создатели искусства культивируют здоровую личность и высшую духовную сферу на основе определенного жизненного опыта. В процессе создания произведений искусства они подчеркивают «искренность», а произведения искусства в определенной степени выражают духовную сферу людей. И в этом смысле Россия и Китай на основе музыкального образования в поликультурном контексте принципиально едины в отношении формирования самого человеческого в человеке.

Основные точки зрения китайской философии включают в себя три аспекта: взгляд на небо, взгляд на человечество; взгляд на знание и действие.
Философская мысль Лао-цзы является основой развития китайской философии, это понимание и мышление о происхождении мира. Влияние философии на искусство в первую очередь проявляется во влиянии на художников. Когда художники создают произведения, они сознательно и неосознанно подвергаются влиянию философских идей и выражают эти влияния в форме произведений. Китайская эстетика не стремится чрезмерно к формальной красоте, но выражает форму в виде откровения, символа, истины и индивидуальности. Философское стремление к индивидуальности привело к принципу художественной свободы. В процессе создания произведений китайские художники и эстетики учитывают сходство богов и форм. Традиционное китайское искусство и китайская философия, которые отражают потребности развития времени и демонстрируют дух времени, последовательны по содержанию и форме.

Принцип развития образного мышления и творческого воображения.

Как известно, музыка апеллирует к разным видам творческой деятельности. Но, прежде всего, это касается образного мышления и творческого воображения, без которых невозможен сам процесс освоения музыкальных произведений.

«Творческое воображение» в Психолого-педагогическом словаре определяется как «разновидность воображения, заключающегося в самостоятельном создании новых и оригинальных образов, требующих отбора материалов, необходимых для построения образов в соответствии с собственным замыслом» (Рапацевич Е.С.) [7, с. 80].

Таким образом, творческое воображение, с одной стороны, принадлежит к творческому процессу, помогает создавать новый художественный образ в исполнении музыкального произведения а, с другой, выстраивает исполнительский план музыкального сочинения согласно авторской школе и построения художественно-образного содержания.

Для более успешного освоения скрипичной музыки важно учитывать программность музыкальных произведений, связанную с эстетически окрашенным отражением природы, или жизненных ситуаций. Потому является целесообразным подбор исполнительского репертуара, в котором есть программное содержание или название произведения. Это имеет важное значение при освоении музыкальных произведений, поиска способов для исполнительской интерпретации и передачи художественного образа. «Это особенно актуально на начальном этапе знакомства с русской музыкой» (Ли Цзин) [5, с. 221].

Китайскими исследователями также отмечается, что творческое воображение на базе чувственного и приобретенного художественного опыта способствует формированию целостной исполнительской концепции и освоению в детализированной форме предмета интерпретации, раскрывая «идею, замысел, эмоционально-чувственное прочтение, стиль, исполнительские традиции, форму и содержание» (Чжан Е.) [9, с. 423].

Главная задача, которая ставится педагогом в процессе восприятия музыки связана с тем, чтобы у студентов появилась возможность выразить смысл музыкального содержания. При этом они оценивают: значимость произведения, «новизну и оригинальность идеи, сопоставляют и сравнивают различные варианты художественных решений, пытаются высказать на этот счет свое мнение» (Командышко Е.Ф.) [2, с. 86].

Принцип структурно-аналитического и музыкально-исполнительского анализа музыкальных произведений.

По мнению китайского педагога Сунь Юйян, зарубежная музыка для китайских студентов является сложной с точки зрения её восприятия. Это связано со специфическими особенностями китайского языка и его тональной системой. Потому требуется к данному процессу специальный подход.

В работе с китайскими студентами следует учитывать, что «интонация служит не средством выражения эмоций, а несет смысловую нагрузку» (Лю Минхуэй) [6, с. 74].

Следует учитывать, что китайские студенты-музыканты не могут осуществлять анализ музыкальных произведений с позиции понимания идеи и замысла, средств музыкальной выразительности, которые композиторы используют для передачи художественно-образного содержания. А без детального структурно-аналитического анализа произведения сложно приступать к его исполнению.

Принцип структурно-аналитического и музыкально-исполнительского анализа раскрывает новый уровень поликультурной компетентности студентов в Китае, включая восприятие произведений различных исторических эпох и разных народов. Освоение различных стилей и жанров обогащает опыт будущих музыкантов-исполнителей, позволяет им находить смысловые черты и уникальные оттенки, возможность слышать и передавать художественные образы музыкальных произведений.

III. Организационно-технологический компонент разработанной модели формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей раскрывает этапы, формы и методы работы с обучающимися.

1 этап (мотивационный) – направлен на расширение музыкального кругозора, понимания исполнительского замысла, жанровых и исторических особенностей музыки. Мотивация, направленная к субъективным открытиям, личностному самовыражению, творчеству, как правило, приводит студентов к научно-исследовательским поискам. Будущие исполнители не только расширяют свой музыкальный кругозор, но и формируют свои профессиональные компетенции на высоком уровне. При этом, как отмечают исследователи, важным двигателем данного процесса является стремление к самопознанию, самооценке и самопроявлению (Блок О.А., Ю Тань) [1].

2 этап (аналитический) - осуществляет подготовку студентов-скрипачей к адекватному восприятию и анализу музыкальных произведений.

Исследователем М.С. Коняхиной выделены основные технологические приемы восприятия музыкальных произведений в профессиональной подготовке будущих музыкантов, которые важно учитывать при обучении китайских студентов-скрипачей. Из наблюдений исследователя за работой студентов из Китая просматривается внимание к фактурным особенностям, а также мелодико-гармонической основе музыкальных сочинений, что имеет прямое отношение к исполнительскому параметру аналитической работы студентов. Применение технологических приемов «синкретизирует дифференцированные параметры в практическом опытном взаимодействии разных культурных парадигм, скрепленных общей идеей гуманистического продвижения межкультурных связей в области музыкального искусства» (Коняхина М.С.) [3, с.389]. Инновационные приемы обучения в профессиональной музыкальной подготовке способствуют обновлению учебного и аналитического репертуара, а также контроля и корректировки музыкально-исполнительской деятельности студентов-скрипачей.

3 этап (продуктивный) – педагогический путь, сочетающий мастерство с эмоциональным воздействием, оставляющим неизгладимое впечатление на слушателя. Музыкант-скрипач, как и дирижер, соединяет многовековые традиции с современными реалиями, добавляя в каждое выступление свой личный отпечаток.

Исполнительская деятельность скрипача требует постоянной практики, самосовершенствования и стремления найти новые средства самовыражения.

В современных исследованиях ученых продуктивная работа студентов в высших учебных заведениях, в основном, сопряжена с творческой и научной деятельностью (Чжэн Юйхань) [10]. В нашем исследовании это связано с продуктивной деятельностью студентов, результатом которой является интерпретация произведения. Для этого важно

исполнителю чувствовать и выражать пафос произведения. Первая задача – готовность проникнуть в замысел произведения, сделав его доступным для восприятия другими людьми. В этот процесс исполнитель обычно вносит черты своей индивидуальности, он «по-своему» прочитывает основную идею композитора. Но его интерпретация не должна все-таки противоречить авторскому замыслу. Музыкант-исполнитель должен уметь в момент выступления вживаться в мир образов, создаваемых композитором.

Активизация процесса личностного самосовершенствования в процессе постижения музыкального произведения способствует воплощению художественного образа произведения в собственной интерпретации.

Технологические приемы и методы формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей при освоении музыкальных произведений включают:

- на 1 *(мотивационном*) этапе: метод символизма; метод художественно-образного восприятия; метод эмоциональной драматургии;

-на 2 (*аналитическом*) этапе: метод сравнительного анализа; метод культурного диалога;

- на 3 *(продуктивном)* этапе: метод интерпретации музыкальных произведений; метод совместного исполнения произведений (студентов и педагога) и другие.

IV. Результативно-оценочный компонент раскрывает диагностический инструментарий, то есть критерии и показатели формирующихся качеств у студентов-скрипачей.

Следует отметить, что к музыканту-исполнителю предъявляется достаточно широкий объем требований, базовыми из которых являются воспитание исполнительской самостоятельности, стимулирование творчества, создание условий для самореализации. Исследования показали, что музыкально-исполнительский и педагогический опыт многие исследователи рассматривают как единое целое. С этой позиции передача исполнительского опыта предполагает и имеющийся у музыканта педагогический ресурс.

Внимание к проблеме музыкально-педагогического потенциала давно находится в центре исследований ученых. В их работах данное понятие характеризуется, с одной стороны, как технологические возможности музыканта, а, с другой, придается важное значение интеллектуальному началу, эрудиции, музыкальному кругозору, что активирует их творческий ресурс (Чжэн Юйхань) [10]. Отмечается, что обращение к подготовке исполнителя носит комплексный, полифонический характер. В данном контексте имеется ввиду готовность к качественному осуществлению процесса обучения и сформированному музыкально-исполнительскому опыту, обеспечивающему развернутые знания об инструменте в области истории и теории музыкально-исполнительской деятельности.

Исследователь М.С. Коняхина профессиональные качества музыканта раскрывает через своеобразную мобилизацию художественно-творческого потенциала студентов. В ее исследовании важным критерием выделен художественно-аналитический, показателем которого являются: «точность определения музыкальной формы, текстология (качество описания), быстрота работы с музыкальным материалом, адекватность восприятия, художественно-образная визуализация музыкальных произведений» [4, с.18].

Выводы: Теоретическое обоснование модели формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей на основе поликультурного подхода позволило выделить следующие принципы обучения китайских студентов-скрипачей:

1. Принцип традиционной китайской музыки и приобщения к искусству как культуре духовной способствует воспроизведению образцов культуры в музыкальной деятельности студентов при опоре на традиционное китайское искусство с присущими китайскому народу особенностями мышления, представлениями об окружающем мире, методами и формами музыкального самовыражения и духовного развития.

2. Принцип развития образного мышления и творческого воображения в профессиональной подготовке студентов-скрипачей помогает, с одной стороны, создавать новый художественный образ в исполнении музыкального произведения а, с другой, выстраивает исполнительский план музыкального сочинения согласно авторской школе и построению художественно-образного содержания.

3. Принцип структурно-аналитического и музыкально-исполнительского анализа связан с применением специальных технологических приемов и методов обучения, нивелирующих трудности китайских студентов-музыкантов при восприятии европейской музыки, а также сложности восприятия средств музыкальной выразительности, которые влияют на исполнительскую интерпретацию музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок О.А., Ю. Тань. Обучающийся инструменталист как гармония в душе или дисгармония // Антропологическая дидактика и воспитание, 2022. – Т.5. – № 6. – С. 93 – 102.
2. Командышко Е.Ф. Педагогический потенциал искусства в творческом развитии учащейся молодежи: интегративный подход: монография. – Москва: «ИХО РАО», 2011. – 284 с.
3. Коняхина М.С. Характеристика технологических приемов восприятия музыкальных произведений в профессиональной подготовке студентов из Китая // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сборник научных трудов. – Москва: МГИК, 2024. – С.386 – 390.
4. Коняхина М.С. Формирование художественного восприятия у обучающихся в профессиональном музыкальном образовании: автореферат дис. … канд. пед. наук. – Москва, 2022. – 24 с.
5. Ли Цзин. Специфические особенности подготовки китайских музыкантов-исполнителей к освоению русской камерно-инструментальной музыки // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сборник научных трудов. – Москва: МГИК, 2025.– С.216 – 225.
6. Лю Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: дисс. …канд. пед. наук: 13.00.08. – Москва, 2017. – 226 с.
7. Рапацевич Е.С. Психолого-педагогический словарь. – Минск: «Современное слово», 2006. – 928 с.
8. Сю Тинтин. Поликультурный подход в формировании исполнительского мастерства студентов-скрипачей в Китае // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сборник научных трудов. – Москва: МГИК, 2025.– С.298 – 302.
9. Чжан Е. Творческое воображение студентов-вокалистов через призму визуализации в исполнительском процессе // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сборник научных трудов. – Москва: МГИК, 2025.– С.420 – 424.
10. Чжэн Юйхань. Музыкально-педагогический потенциал обучающихся – исполнителей в вузе: к анализу понятия // Межкультурное взаимодействие в

современном музыкально-образовательном пространстве: сборник научных трудов. – Москва, МГИК, 2025. – С. 199 – 203.

REFERENCES

1. Blok O.A., Yu. Tan. The Learning Instrumentalist as Harmony in the Soul or Disharmony // Anthropological Didactics and Education, 2022. – Vol.5. – No. 6. – Pp. 93 – 102.
2. Komandyshko E.F. Pedagogical Potential of Art in the Creative Development of Young Students: An Integrative Approach: Monograph. – Moscow: IHO RAO, 2011. – 284 p.
3. Konyakhina M.S. Characteristics of technological methods of perception of musical works in the professional training of students from China // Intercultural interaction in the modern musical and educational space: collection of scientific papers. – Moscow: MGIK, 2024. – Pp. 386 – 390.
4. Konyakhina M.S. Formation of Artistic Perception in Students of Professional Music Education: Abstract of Dissertation. … Candidate of Pedagogical Sciences. – Moscow, 2022. – 24 p.
5. Li Jing. Specific Features of Preparing Chinese Musicians to Master Russian Chamber and Instrumental Music // Intercultural Interaction in the Modern Musical and Educational Space: Collection of Scientific Papers. – Moscow: MGIK, 2025. – Pp. 216 – 225. 6. Liu Minghui. Pedagogical Conditions for Chinese Students to Master the Works of Russian Composers in the Context of Professional Music-Historical Training of a Music Teacher: Diss. … Cand. of Ped. Sciences: 13.00.08. – Moscow, 2017. – 226 p.
6. Liu Minghui. Pedagogical Conditions for Chinese Students to Master the Works of Russian Composers in the Context of Professional Music History Training for Music Teachers: Diss. ... Candidate of Pedagogical Sciences: 13.00.08. – Moscow, 2017. – 226 p.
7. Rapatsevich E.S. Psychological and Pedagogical Dictionary. – Minsk: Sovremennoe Slovo, 2006. – 928 p.
8. Xu Tingting. A Multicultural Approach to the Formation of Violin Performance Skills among Chinese Students // Intercultural Interaction in the Modern Musical and Educational Space: Collection of Scientific Papers. – Moscow: MGIK, 2025. – Pp. 298 – 302.
9. Zhang E. Creative imagination of vocal students through the prism of visualization in the performing process // Intercultural interaction in the modern musical and educational space: collection of scientific papers. – Moscow: MGIK, 2025.– Pp. 420 – 424.
10. Zheng Yuhan. Musical and pedagogical potential of students – performers at the university: to the analysis of the concept // Intercultural interaction in the modern musical and educational space: collection of scientific papers. – Moscow, MGIK, 2025. – Pp. 199 – 203.

Цуй Гуанлинь
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 562257954@qq.com
Научный руководитель - доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
Полякова Т. Н.

Cui Guanglin
Postgraduate
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific Supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Polyakova T. N.

СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В КИТАЙСКОЙ НАЧАЛЬНОЙ И СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

Аннотация. В настоящей статье анализируется художественность и культурное содержание традиционной китайской оперы, а также значение включения традиционной оперы в образование начальных и средних школ в Китае. Рассмотрены текущее состояние развития традиционной оперы в школах Китая и существующие проблемы: недостаточное внимание школ к оперативному образованию, нехватка квалифицированных преподавателей и однообразие методов и содержания обучения. Также предложены решения: усилить обучение преподавателей оперативному искусству, пригласить профессиональных лекторов, интегрировать элементы оперы в преподавание других дисциплин и использовать ресурсы оперативного искусства на интернет-платформах.

Ключевые слова: Традиционная китайская опера; преподавание оперы в школах; музыкальное образование.

THE CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF TRADITIONAL OPERA IN CHINESE PRIMARY AND SECONDARY SCHOOL EDUCATION

Abstract. This article analyses the artistry and cultural content of traditional Chinese opera, and the significance of including traditional opera in primary and secondary school education in China. The current state of development of traditional opera in schools in China and the existing problems are examined: the lack of schools' attention to opera education, the shortage of qualified teachers, and the monotony of teaching methods and contents. Solutions are also proposed: to strengthen teachers' opera training, invite professional lecturers, integrate opera elements into the teaching of other disciplines and utilise opera resources on internet platforms.

Keywords: Traditional Chinese opera; opera teaching in schools; music education.

Под оперой обычно понимают китайские оперы разных периодов и регионов, такие как Куньцюй, Пекинская опера, Опера Юэ, Опера Хуанмэй и так далее[1, С. 25-30]. Традиционная китайская опера - это сокровище китайской культуры, имеющее долгую историю и глубокое культурное наследие. С разносторонним развитием современного образования традиционная опера, как важная часть художественного образования, постепенно приобретает значение в системе начального и среднего образования Китая.

Искусство традиционной китайской оперы находится под глубоким влиянием китайской культуры, и его корни уходят в древний Китай. Уникальное очарование оперы заключается в концентрации поэзии, музыки, танца и других видов искусства, что делает ее выразительным искусством, преодолевающим время и пространство. Она создает заразительные сценические эффекты с помощью различных средств выражения, таких как пение, декламация, актерская игра и т.д.. При исполнении оперы актеры должны не только обладать отличными навыками, но и уметь изображать яркие характеры с помощью тонкой эмоциональной выразительности. Базовая подготовка актера, такая как использование рук, глаз, тела и шагов, является важной частью мастерства оперы, и эти навыки помогают актеру в максимальной степени показать внутренний мир персонажа на ограниченной сцене[2, С. 252-253].

Художественность оперы проявляется не только в исполнительском мастерстве, но и в использовании музыки, танца и костюмов. В каждом опере костюмы актеров, грим, реквизит и т.д. призваны помочь в выражении характера и передаче оперативных эмоций. Постоянно меняющиеся мелодии музыки передают эмоциональные колебания персонажей, а также направление их судеб через различные изменения в пении. Будь то взмывающая ввысь Пекинская опера или нежная Опера Куньцюй, музыкальные стили оперы имеют свои отличительные особенности, которые отражают глубокое культурное наследие.

Традиционная опера - это не только форма художественного выражения, но и важный носитель традиционной китайской культуры. Она несет в себе богатые исторические предания, народные обычаи, этические концепции и философские мысли, а также богатый культурный подтекст. От песенных и танцевальных представлений в доциньский период до развития оперного искусства в династии Тан, Сун, Юань, Мин и Цин, опера всегда сопровождала исторический процесс китайской нации, переживая постоянную эволюцию и сублимацию. Являясь художественным отражением общественной жизни, традиционная опера раскрывает социальные явления и проблемы времени через яркие сюжеты и художественную обработку. Многие оперы основаны на исторических сюжетах и фольклоре, показывая реальное лицо общества через художественное творчество. С помощью иронии, преувеличения и других выразительных средств опера осуществляет глубокую критику социальных явлений, побуждает людей к размышлениям, способствует общественному осмыслению и прогрессу[3, С. 62-63].

Поэтому введение традиционных опер в музыкальное образование в школе имеет большое значение. Деятельность по внедрению оперы в школы не только повышает национальную гордость и уверенность в себе учащихся школы, но и сочетает эстетическое и нравственное воспитание, способствует наследованию и развитию традиционной культуры. Являясь важным носителем национальной культуры, традиционная опера несет в себе глубокую историю и местную культуру, а также является концентрированным проявлением национального духа.

Кроме того, такие элементы, как народная музыка, оперные костюмы содержат традиционную национальную эстетику, а традиционный оперный репертуар является ценным ресурсом для нравственного воспитания молодежи, пропагандируя доброжелательность, любовь, нравственные и эстетические ценности, помогая им сформировать правильные взгляды на жизнь и ценности, одновременно оценивая «красоту» оперы. Что еще более важно, внедрение оперы в школы оказывает мощную поддержку наследованию и развитию традиционной оперы. Оно не только готовит будущих оперных артистов, но и стимулирует интерес и энтузиазм молодежи к традиционной опере, создает условия для воспитания молодых зрителей, предлагает новые идеи и пути для развития оперного образования.

Для того чтобы способствовать наследованию оперного искусства, правительство

приняло ряд мер по защите и наследованию оперной культуры, а также продвинуло по всей стране программу «Опера в школах». Однако реализация этой программы в начальных и средних школах по-прежнему сталкивается с рядом трудностей, и ее развитие идет не так успешно, как ожидалось.

Во-первых, с 2008 года национальные и провинциальные правительства запустили программу «Опера в школах», которая направлена на включение оперной культуры в учебные программы начальных и средних школ и содействие передаче традиционных видов искусства. Однако, несмотря на постоянное продвижение программы на политическом уровне, многие школы по-прежнему не уделяют должного внимания оперному образованию, что приводит к неудовлетворительным результатам в реализации программы[4, С. 105]. Основная причина этого заключается в том, что школы, как правило, не имеют достаточной финансовой поддержки. Что касается музыкального образования, то многие школы склонны предлагать базовые музыкальные курсы, в то время как опера, как особый вид искусства, предполагает не только интерпретацию сценария и обучение пению, но и сценическое исполнение, костюмы и реквизит, что делает ее реализацию более сложной задачей.

В этих условиях многие школы не продолжали продвигать программу после завершения мероприятий «Опера в школах», что привело к тому, что результаты программы не были достигнуты. Школы часто не могут взять на себя продвижение оперного образования, не имеют систематического планирования учебных программ и глубокой педагогической разработки, часто лишь формально демонстрируют знания об опере, не давая ученикам глубокого понимания традиционной культуры оперы вообще[5, С. 38-39].

Во-вторых, в настоящее время система подготовки учителей музыки в начальной и средней школе сосредоточена в основном на обучении навыкам инструментальной музыки, вокальной музыки и танца, при этом профессиональная подготовка в области традиционной оперы практически отсутствует. Из-за низкого интереса учителей музыки к традиционной опере или из-за трудностей в начале обучения, трудно эффективно улучшить знания и навыки оперы в преподавании в школе. В реальной практике преподавания оперы учителя в основном ограничиваются простым объяснением знаний или оценкой, которые не могут быть углублены, что затрудняет воспитание эстетических способностей учащихся и достижение целей нравственного воспитания. Поэтому для музыкального образования в школе крайне важно повысить традиционную музыкальную грамотность преподавателей и увеличить количество преподавателей в этой области.

В настоящее время развитие оперного искусства в целом находится в сложной ситуации: за исключением нескольких традиционных оперных коллективов, которые еще едва выживают, местные оперные организации в целом не получают поддержки и постепенно исчезают, многие оперные репертуары с местными особенностями постепенно исчезают, а региональные оперные и культурные ресурсы находятся на грани стагнации. На этом фоне внедрение оперного образования в школе сопряжено со многими трудностями. Несмотря на то, что оперному образованию отведено место в учебной программе по музыке, из-за недостаточного количества учителей музыки и их слабых профессиональных навыков, особенно отсутствия знаний в таких областях, как оперная постановка, преподаватели не могут обеспечить эффективную демонстрацию и углубленное преподавание[6, С. 63].

В-третьих, методы и содержание обучения являются однообразными. Традиционное оперное образование в основном использует метод индоктринации, которому не хватает интерактивности и интереса, и трудно стимулировать интерес студентов к обучению. В содержании обучения предпочтение отдается изучению и исполнению классического репертуара, игнорируются репертуар и элементы, актуальные для современной жизни студентов, и не происходит своевременного обновления, чтобы отразить последние

достижения и инновации в оперном искусстве. Студенты также имеют ограниченные возможности для практики и не имеют достаточных площадок и условий для тренировки и демонстрации своих навыков оперного исполнения. Кроме того, в большинстве школ отсутствуют специализированные платформы и институты для оперного образования, а также недостатки в интеграции и обмене ресурсами оперного образования между школами, что сдерживает эффективное продвижение оперного образования.

Для того чтобы решить вышеуказанные проблемы, необходимо начать работу по развитию оперного музыкального образования в школах со следующих аспектов. Во-первых, школы могут включить оперное образование в свои долгосрочные планы развития и установить долгосрочные партнерские отношения с профессиональными оперными коллективами, колледжами искусств, университетами и т.д. Приглашая экспертов оперы для проведения лекций, выступлений или профессионального обучения, они могут обеспечить постоянную ресурсную поддержку оперного образования и повысить качество обучения. В то же время школы могут регулярно организовывать оперные лекции, спектакли, конкурсы и другие мероприятия, чтобы предоставить учащимся разнообразный опыт участия, который не только повышает интерес учащихся к опере, но и углубляет их понимание традиционной культуры. Школы должны выделять специальные бюджеты на мероприятия по оперному образованию, разработку учебных материалов и подготовку преподавателей, чтобы обеспечить бесперебойную реализацию всех мероприятий и способствовать долгосрочному и стабильному развитию оперного образования.

Во-вторых, в настоящее время преподавание оперы в школах сталкивается с определенными проблемами при формировании преподавательского состава. Для эффективного решения этой проблемы необходимо, усилить работу по подбору учителей оперы для школы. Школы должны не только ограничиваться набором учителей с опытом работы в области музыкального образования, но и активно внедрять учителей с профессиональным опытом преподавания оперы, чтобы обеспечить качество преподавания оперы. При наборе преподавателей проблему нехватки учителей можно решить на начальном этапе, сотрудничая с профессиональными колледжами и университетами оперы, чтобы найти таланты с профессиональными знаниями и опытом. Например, в «Мнениях по реализации проекта возрождения наследия и развития китайской оперы в провинции Шаньси» от 2016 года четко сказано, что начальные и средние школы поощряются к привлечению в качестве преподавателей специалистов по опере и носителей нематериального культурного наследия[7, С. 15-16]. Кроме того, школы должны регулярно организовывать профессиональные тренинги по оперному искусству для действующих учителей, чтобы постоянно совершенствовать их навыки преподавания оперы. Такое обучение может выражаться в приглашении в школы оперных экспертов и культурологов, организации лекций и семинаров и т. д., чтобы помочь учителям глубже понять суть оперы и овладеть новыми методами и навыками преподавания.

В-четвертых, наиболее эффективным способом систематического изучения и освоения знаний об опере является включение оперы в процесс преподавания и использование экспериментальных методов обучения, которые могут стимулировать эмоциональный опыт студентов и заставить их почувствовать очарование культуры в процессе наслаждения оперой. Наиболее эффективным способом является включение оперы в преподавание и использование экспериментальных методов обучения, которые могут стимулировать эмоциональный опыт студентов и заставить их почувствовать очарование культуры в процессе наслаждения оперой. Например, можно организовать классные мероприятия, посвященные опере, позволив студентам выбрать свои любимые роли для рисования лиц в соответствии с чертами лиц. Кроме того, можно предложить студентам придумывать сюжеты и исполнять собственные оперы, чтобы стимулировать их интерес к опере. В

учебниках по китайским языкам репетиции оперы также можно проводить в сочетании с древними текстами, например, выбрать такие классические произведения, как «Жало Ду'э» и «Юго-восточный полет павлина». Преподаватели могут помочь учащимся проанализировать и понять сюжет, чтобы еще больше популяризировать искусство оперы. Благодаря репетициям студенты смогут не только понять содержание учебника, но и почувствовать очарование оперы во время исполнения.

Наконец, с развитием информационных технологий интернет-платформа стала одним из необходимых путей внедрения оперы в школе. Как средство коммуникации, Интернет может быть использован как средство связи с детьми после школы. Создание образовательной платформы «Интернет +», играющей роль образовательной облачной медиаплатформы для оперы, использование Интернета для приближения известных оперных артистов и различных видов оперных представлений к учащимся школы. Например, создание публичной платформы WeChat может усилить чувство участия учащихся, предоставляя им базовые знания об опере, графические материалы, видеоклипы, живые выступления и другой контент.

Таким образом, культура оперы интегрируется в учебную жизнь учеников начальной и средней школы, обогащая их внеклассное время и позволяя ученикам соприкоснуться с более разнообразной культурой оперы, а затем почувствовать уникальное очарование традиционной китайской культуры.

Заключение

Традиционная опера содержит уникальные национальные эстетические и нравственные ценности, несет в себе богатый культурный подтекст и национальное значение, является важной частью традиционной китайской культуры. Включение ее в программу музыкального образования в школе не только обогащает культурную грамотность учащихся, но и помогает им глубже понять и унаследовать национальную культуру. Поэтому особенно важно развивать искусство оперы в школах. Для дальнейшего улучшения преподавания оперы в школах необходимо укреплять знания о традиционной опере, повышать квалификацию преподавателей и стимулировать интерес учащихся к обучению. В то же время для достижения этой цели важны совместные усилия правительства, школ и общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сунь Мэй. «Исследование и критика концепции «оперного искусства»» // Искусство оперного театра. – 2005. – № 1. – С. 25-30.
2. Ли Ли. «Приближение студентов к оперному искусству: особенности преподавания оперного искусства в средней школе» // Аньхойская литература. – 2008. – № 6. – С. 252-253.
3. У Ифань. «Ценность и выбор путей интеграции традиционного оперного искусства в оперное образование в средних школах» // Теория и практика образования. – 2024. – Т. 44. – № 8. – С. 62-63.
4. Хуан Цзюнь. «Исследование стратегий введения традиционного оперного искусства в кампусы школ» // Управление обучением. – 2021. – № 6. – 105 с.
5. Сунь Юанься, Хуан Синьдэ. «Исследование и практика введения оперного искусства в кампусы школ» // Современные образовательные науки. – 2011. – № 14. – С. 38-39.
6. Вэньди. «Исследование практических путей введения оперного искусства в кампусы средних школ» // Теория и практика образования. – 2023. – Т. 43. – № 17. – 63 с.
7. Люй Цзе, Люй Цзянь. «Наследие и передача: региональные примеры введения местного оперного искусства в кампусы школ» // Управление обучением. – 2018. – № 13. – С. 15-16.

REFERENCES

1.Sun' Mjej. «Issledovanie i kritika koncepcii «opernogo iskusstva»» // Iskusstvo opernogo teatra. – 2005. – № 1. – Pp. 25-30.
2.Li Li. «Priblizhenie studentov k opernomu iskusstvu: osobennosti prepodavanija opernogo iskusstva v srednej shkole» // An'hojskaja literatura. – 2008. – № 6. – Pp. 252-253.
3.U Ifan'. «Cennost' i vybor putej integracii tradicionnogo opernogo iskusstva v opernoe obrazovanie v srednih shkolah» // Teorija i praktika obrazovanija. – 2024. – T. 44. – № 8. – Pp. 62-63.
4.Huan Czjun'. «Issledovanie strategij vvedenija tradicionnogo opernogo iskusstva v kampusy shkol» // Upravlenie obucheniem. – 2021. – № 6. – 105 p.
5.Sun' Juan'sja, Huan Sin'dje. «Issledovanie i praktika vvedenija opernogo iskusstva v kampusy shkol» // Sovremennye obrazovatel'nye nauki. – 2011. – № 14. – Pp. 38-39.
6.Vjen'di. «Issledovanie prakticheskih putej vvedenija opernogo iskusstva v kampusy srednih shkol» // Teorija i praktika obrazovanija. – 2023. – T. 43. – № 17. – 63 p.
7.Ljuj Cze, Ljuj Czjan'. «Nasledie i peredacha: regional'nye primery vvedenija mestnogo opernogo iskusstva v kampusy shkol» // Upravlenie obucheniem. – 2018. – № 13. – Pp. 15-16.

Шелковников Александр Андреевич
педагог класса альта
СПБ ГБУ ДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
им. И.О. Дунаевского»,
СПБ ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное училище
им. Н.А. Римского-Корсакова»,
старший преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»,
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова»
e-mail: alexshelkovnikov@yandex.ru

Shelkovnikov Alexander A.
viola teacher
St. Petersburg Children's School of Arts
named after I.O. Dunaevsky,
St. Petersburg Music College
named after N.A. Rimsky-Korsakov,
senior lecturer of the Department of Musical and Instrumental Training
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg State Conservatory
named after N.A. Rimsky-Korsakov

РИТМИЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ЭФФЕКТИВНОЙ КООРДИНАЦИИ РУК УЧАЩИХСЯ ДМШ/ДШИ, СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ И ВУЗОВ ПО КЛАССУ СКРИПКИ И АЛЬТА

Аннотация. В статье рассматривается ключевая роль ритмической дисциплины в развитии эффективной координации рук у учащихся детских музыкальных школ, школ искусств, студентов музыкальных училищ и вузов, обучающихся игре на скрипке и альте. Анализируются типичные ритмические ошибки, препятствующие формированию гармоничного взаимодействия правой и левой руки, включая проблемы с асимметричными и симметричными штрихами, пунктирным ритмом, управлением смычком и переходами. Цель статьи: обосновать и раскрыть значимость ритмической дисциплины как фундаментальной основы для развития эффективной координации рук у учащихся по классу скрипки и альта на различных этапах музыкального образования (ДМШ/ДШИ, музыкальные училища, ВУЗы). Задачи статьи: 1) выявить и классифицировать наиболее распространенные ритмические ошибки, препятствующие достижению оптимальной координации рук у скрипачей и альтистов разного уровня подготовки; 2) проанализировать влияние этих ошибок на качество музыкального исполнения и развитие технических навыков. В статье предлагаются рекомендации по развитию ритмического слуха и координации движений для учеников разных уровней подготовки.

Ключевые слова: ритм, струнные инструменты, штрихи, вибрато, музыкальное исполнение, метроном, педагогика.

RHYTHMIC DISCIPLINE AS THE FOUNDATION FOR DEVELOPING EFFECTIVE HAND COORDINATION IN STUDENTS OF MUSIC SCHOOLS/COLLEGES AND UNIVERSITY STUDENTS IN VIOLIN AND VIOLA CLASSES

Abstract. This article examines the key role of rhythmic discipline in developing effective hand coordination in students of children's music schools, art schools, and in higher music education institutions studying violin and viola. It analyzes typical rhythmic errors that hinder the formation of harmonious interaction between the right and left hands, including issues with asymmetrical and symmetrical bow strokes, dotted rhythms, bow control, and transitions. The purpose of this article is to justify and highlight the significance of rhythmic discipline as a fundamental foundation for developing effective hand coordination in students of violin and viola at various stages of their musical education (music schools, colleges, and universities). The tasks of the article include: 1) identifying and classifying the most common rhythmic errors that prevent optimal hand coordination among violinists and violists of different skill levels; 2) analyzing the impact of these errors on the quality of musical performance and the development of technical skills. Recommendations are provided for enhancing rhythmic hearing and movement coordination for students of varying levels of proficiency.

Keywords: rhythm, string instruments, bow strokes, vibrato, musical performance, metronome, pedagogy.

Существуют незыблемые ценности исполнительства: интонация, ритм, красивый звук и разнообразие нюансов. Научные исследования подтверждают, что ритм играет ключевую роль в восприятии и интерпретации музыкального произведения. По мнению Стефана Котса, точность ритмического исполнения способствует созданию более глубокого ощущения музыкальной структуры и формы, что, в свою очередь, активно влияет на восприятие слушателя [7, с. 35].

Ритмическая точность исполнения передает эстетику авторских идей. Например, пунктирные ритмы и синкопы акцентируют остроту характера музыки, а точно сыгранные форшлаги, выходящие из трелей, усиливают яркость кадансов. Исполнительская точность повышает уровень музыкального взаимодействия и сосредоточенности, что необходимо для удачного ансамблевого исполнения [8, с. 134]. Отсутствие кривизны внутри ритмических групп (триолей, квартолей, квинтолей) значительно улучшает дикцию пассажей, придавая им блеск.

Хорошо организованный ритм в исполнении обеспечивает быстрое взаимопонимание с пианистом и гарантирует эффективное взаимодействие с оркестром и партнерами при совместном музицировании в камерном ансамбле. Четкое ритмическое взаимодействие способствует формированию музыкальной интуиции и повышает уровень доверия между музыкантами [6, с. 144].

Основные тенденции ошибок, мешающих организованной игре. Юные музыканты часто сталкиваются с трудностями в восприятии и соблюдении метрической структуры произведения. Как отмечает Т.Б. Юдовина-Гальперина, неопределённость в восприятии ритма приводит к нарушениям тактового долевого деления, что влияет на общее качество исполнения [5, с. 65].

Другой распространенной проблемой является чрезмерная вариативность ритма. По данным М.В. Лебедевой, многие начинающие музыканты не могут удерживать ритмическую стабильность и склонны к синкопированию даже в тех местах, где это не предусмотрено. Это приводит к искажению музыкального текста и потере выразительности исполнения [3, с. 79]. Часто возникают затруднения при исполнении сложных ритмических

групп, таких как триоли и синкопы. Регулярная практика и целенаправленные занятия по улучшению ритмической точности являются решающими факторами успеха.

Асимметричные штрихи. Асимметричные штрихи по своей природе противоречат нашей физиологии, причем как в неспешном музыкальном повествовании, так и в подвижном. Их исполнение требует высокого уровня сочетания слухового контроля и координации правой руки, а в быстрых ритмических фигурах — ещё и специфической ловкости. Исполнение асимметричных штрихов становится особенно критичным в контексте представления качественной музыкальной интерпретации.

Одна из распространённых проблем – неправильное распределение смычка. Неверное определение необходимой для исполнения части смычка может привести к использованию слишком большой группы мышц. В свою очередь, это ведет к потере инструментальной ловкости и поворотливости, что искажает ритмический рисунок [4, с. 25].

Кроме того, в кантилене, даже при исполнении простых ритмических фигур (например, четверть с точкой и восьмая), некорректный расчёт скорости и количества смычка чаще всего приводит к удлинению короткой длительности. Педагог должен всегда обращать внимание ученика на этот недостаток и может предложить проверять свою игру с метрономом. Это значительно способствует организованности. Учащийся оказывается зажат во временные рамки и вынужден искать способы удерживаться в пульсе – метод, который весьма продуктивен в музыкальном обучении. В активных местах, например в сольных произведениях И.С. Баха, часто из-за неправильного выбора части смычка теряется ловкость. Юные скрипачи и альтисты при исполнении асимметричных фигур нередко тянутся к верхней части смычка, что провоцирует использование практически всей руки [1, с. 148].

Эта проблема может частично возникнуть из-за неумения возвращаться в начальную точку штриха на смычке. Навык контроля и правильного управления смычком необходимо постоянно развивать. Педагог должен следить за правильностью и целесообразностью распределения смычка. Методичный и грамотный подход к этому вопросу поможет учащемуся развить необходимую пластику в игре у колодки, что положительно скажется на различных аспектах исполнительства.

Симметричные штрихи. В симметричных штрихах у учащихся также распространена тенденция к ритмическим искажениям. Например, в фигурах «две легато, две отдельно» очень часто отдельные ноты играются быстрее, чем ноты под лигой. Кроме того, отдельные ноты в этих случаях звучат либо невнятно, либо хуже тембрально. Причины этих перекосов заключаются в неграмотной геометрии и скорости смычка. При выравнивании пропорций в количестве используемого смычка и его скорости ведения между лигами и отдельными нотами практически гарантированно выровняется протяженность звучания каждой ноты.

Пунктирный ритм. Самые распространённые ошибки – укорачивание длинных нот и растягивание коротких. Если композитор просит играть пунктирный ритм с точкой (остановкой), добавляется ещё одна проблема – отсутствие четкой, фокусированной атаки нот после остановки, что приводит к звуковым и тембральным потерям. Причина в нехватке должной координации при остановке смычка и последующей атаке короткой ноты. Приобретение навыка точного исполнения этих фигур значительно увеличивает чувствительность и информативность пальцев на смычке, развивает чувство баланса веса руки на трости, улучшает управление скоростью ведения смычка.

Важным аспектом успешного обучения пунктирному ритму является внедрение педагогических стратегий, способствующих развитию координации и слухового контроля. Педагогам рекомендуется использовать разнообразные упражнения, которые будут

адаптированы к уровню подготовки учащихся, учитывая индивидуальные особенности каждого. Например, проводить занятия в формате игры, где учащиеся взаимодействуют с музыкальной средой, чтобы создать положительные ассоциации с трудными ритмическими фигурами. Согласно исследованию С.С. Карась, игровые методики повышают мотивацию и интерес к изучению музыкального материала, что способствует более глубокому усвоению сложных элементов, таких как пунктирный ритм [2, с. 54].

Распределение смычка под давлением времени. Качественное ведение смычка в медленном музыкальном повествовании предельно требовательно к ритмической дисциплине. Звукоизвлечение даже длинных, протяжных, ровных нот требует максимального расчета и контроля скорости ведения, распределения смычка и веса руки на трости. В противном случае звуковые потери неизбежны: ученик начинает «задыхаться» на длинных нотах, звук становится хриплым, скрипучим, некачественным, смычка не хватает. Как следствие – укорачивание длительностей, что является естественной физиологической реакцией, а от этого страдает качество исполнения произведения.

В условиях повышенного эмоционального фона сделать это сложнее, и поэтому рекомендуется регулярно проверять результат с метрономом. Использование метронома не только ограничивает учащегося во временные рамки, но и объективно выявляет наиболее уязвимые места в исполнении.

Еще сложнее обстоит дело с длинными нотами, требующими авторской динамической раскраски. Например, нота на один смычок с крещендо и диминуэндо нуждается в филигранном расчете скорости ведения смычка. Очень рекомендуется буквально по долям рассчитывать разгон и торможение смычка. Можно макетировать эти процессы с метрономом, что, по моим наблюдениям, приводит к быстрому прогрессу. Устойчивый навык расчета скорости смычка обогащает технический арсенал и свободу правой руки.

Взаимодействие переходов с музыкальными задачами и временем. В связи с исполнением кантилены также нельзя не коснуться темы соединений смычка и струн. Соединения любого свойства должны быть подчинены характеру и метру музыки. Теперь обратим внимание на левую руку. Как не разрушить резкими переходами вокализацию мелодии? Важно устранить излишнюю резкость, порывистость в переходах, поскольку это может привести к несанкционированному акцентированию, увеличивая риск интонационных потерь. Устранение излишней резкости в переходах будет благотворно сказаться на общем тонусе левой руки и улучшит качество исполнения в целом.

Ритмическая, считанная вибрация. Можно и нужно попытаться обучить юного скрипача или альтиста управляемой, счётной вибрации и применять разную по интенсивности и количеству колебаний за единицу времени вибрацию в зависимости от характера исполняемого эпизода в произведении: под метроном учащийся вибрирует вначале дуолями, затем триолями, квартолями, секстолями и т.д., постепенно уменьшая амплитуду и увеличивая количество колебаний. Это позволяет развивать не только ритмическое чувство, но и способствует улучшению техники исполнения в целом. Разрабатывать необходимо каждый палец, включая мизинец. Это особенно важно, поскольку многие студенты часто недооценивают роль мизинца в создании выразительного и управляемого вибрато.

Важно, что помимо навыка управления интенсивностью вибрато, у скрипача или альтиста появляется привычка окрашивать всю длину ноты, не прерывая вокализацию. Данное качество позволяет формировать более выразительное и музыкальное исполнение, что критически важно для передачи эмоций слушателю. Формируется умение передавать вибрацию от пальца к пальцу, что способствует улучшению цепкости левой руки. Этот аспект является ключевым в рамках педагогической методики, поскольку правильная

координация между пальцами позволяет избежать напряжения и уменьшает риск травм мизинца в процессе игры. Применение управляемого вибрато позволяет музыкантам более точно выражать замысел композитора и передавать настроение произведения. Важно учитывать, что работа над вибрацией должна проходить не только в рамках технических упражнений, но и в контексте музыкальной интерпретации, что подчеркивает необходимость комплексного подхода к развитию музыкальных навыков.

Выходы из трелей и форшлаги. Грамотно организованные форшлаги после трелей оказывают сильное положительное воздействие на слушателей, но этим навыком владеют далеко не все молодые исполнители. Чаще всего музыкальную картину портят невнятные, неритмичные форшлаги, что приводит к плохой дикции и расхождению с метром при разрешении. Причина – в нехватке ловкости и отсутствии привычки находить ритмическую строгость в форшлагах, а также в неумении организовывать форшлаги в кратные, мелкие ритмические фигуры.

Необходимо учить студентов определять ритмическую структуру форшлагов и тренировать их в этом направлении. К примеру, можно просить ученика ежедневно проходить 15-й этюд Рудольфа Крейцера, добиваясь при этом идеальных ритмических пропорций и ясности произношения текста. Этюды Крейцера предлагают разнообразные техники и подходы к различным фразировкам, что делает их ценным инструментом для развития исполнительских навыков: 1) **упражнения для форшлагов.** Чтобы развить четкость и ритмическую строгость форшлагов, педагог может предложить следующие упражнения; 2) **разделение на ритмические группы**: Учащийся может практиковать форшлаги в виде коротких ритмических фраз, сначала на одном звуке, затем переходя к более сложным комбинациям; 3) **тренировка под метроном**: Использование метронома поможет развивать чувство ритма и согласованности, а также дает возможность ученику сосредоточиться на точности и четкости каждого движения; 4) **игра с динамикой**: Педагог может предложить выполнять форшлаги с различными уровнями громкости, что поможет учащемуся лучше понимать их выразительность и динамическую окраску.

Развитие навыка организации форшлагов также связано с повествовательной составляющей музыки. Важно, чтобы педагоги не только обучали технике, но и формировали у студентов понимание художественной ценности форшлагов, что в конечном итоге делает их исполнение более зрелым и выразительным.

Плюсы и минусы занятий с метрономом. В завершении поговорим о пользе и негативных последствиях использования метронома. Безусловно, метроном в некотором смысле обезличивает манеру исполнения. Использовать его надо аккуратно, избирательно и дозировано. Злоупотребление метрономом может подавить индивидуальность ученика, лишив его определенной свободы самовыражения на инструменте.

Теперь о положительных моментах. Помимо своих прямых обязанностей технического прибора, метроном может стать союзником в раскрытии замысла композитора. Педагог и учащийся обязаны знать конечную цель и пробовать максимально приблизиться к ней, при сохранении качества. Это очень ускоряет прогресс, провоцируя поиск координации в экстремальных для ученика темпах.

Как известно, многие произведения обросли некими «традициями», в том числе не всегда оправданными изменениями авторских темпов, замедлениями, ускорениями.

Методика использования метронома в обучении может выглядеть следующим образом: 1) **постепенное введение метронома**: Начинайте с простых упражнений, чтобы студенты привыкли к звучанию и ритмическому темпу метронома. В процессе обучения важно поощрять ученика к осознанному восприятию звука; 2) **использование различных темпов**: Начните с медленного темпа и постепенно увеличивайте скорость. Это поможет развить чувство времени и ритма, а также подготовит студента к более сложным

произведениям; 3) **комбинирование ритмических упражнений**: Используйте метроном для обучения ритмическим фигурам и паттернам, позволяя ученику играть в различных ритмах (например, дотянуть до триолей, секстолей) под метроном; 4) **связывание метронома с музыкальным текстом**: Применяйте метроном в отношении конкретных произведений, чтобы ученикам было легче понимать, как сохранять ритмическую точность в контексте музыкального произведения; 5) **сохранение индивидуальности при использовании метронома**: Настоящая задача педагога – научить студента не подстраиваться под метроном, а использовать его как инструмент для контроля техники и достижения четкости.

Заключение. Таким образом, ритмическая дисциплина позволяет ученику не подстраивать музыкальный метр под технологическое удобство, а наоборот, помогает приспособиться к метрическому неудобству без потери яркости и качества. Это качество становится основополагающим для настоящего музыканта: умение адаптироваться и находить гармонию между техникой и художественным выражением. Правильное использование метронома в обучении может значительно улучшать навыки исполнения, развивать чувство ритма и одновременно сохранять индивидуальность ученика, если подход к нему будет основан на грамотном и сбалансированном методическом подходе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарин А. Ф. Музыкальное образование как социокультурная система: методологический аспект // Мир науки, культуры, образования, 2020. № 6 (85). С. 148-150.
2. Карась С. С. Школа игры на фортепиано. Метод формирования пианистического мышления. М.: Современная музыка, 2009. 130 с.
3. Лебедева М. В. Синкопа и ее восприятие в исполнении юных музыкантов // Музыкальное образование и наука, 2020. С. 76-81.
4. Лозовская М. Н. Важность инструктивного материала в работе с начинающими скрипачами в ДШИ // Журнал «Педагог», 2020. С. 35-41.
5. Юдовина-Гальперина Т. Б. За роялем без слёз, или я – детский педагог. С.-Пб.: Союз художников, 2002. 240 с.
6. Conver D. B. Trust and Rhythmic Interaction in Musical Ensembles. Psychology of Music, 2019. Pp. 142-145.
7. Kots S. Rhythm as a Fundamental Element in Musical Performance. Journal of Music Psychology, 2018. Pp. 34-39.
8. Mast M. E. The Role of Rhythm in Ensemble Performance. Journal of Music Education Research, 2020. Pp. 132-136.

REFERENCES

1. Conver D. B. Trust and Rhythmic Interaction in Musical Ensembles. Psychology of Music, 2019. Pp. 142-145.
2. Garin, A. F. Music Education as a Socio-Cultural System: A Methodological Aspect. World of Science, Culture, and Education, 2020, no. 6 (85), Pp. 148-150.
3. Karas, S. S. Piano School: A Method for Developing Pianistic Thinking. Moscow: Contemporary Music, 2009. 130 p.
4. Kots S. Rhythm as a Fundamental Element in Musical Performance. Journal of Music Psychology, 2018. Pp. 34-39.
5. Lebedeva, M. V. Syncopation and Its Perception in the Performance of Young Musicians. Music Education and Science, 2020, Pp. 76-81.

6. Lozovskaya, M. N. The Importance of Instructional Material in Working with Beginner Violinists in Music Schools. Journal of Pedagogy, 2020, Pp. 35-41.
7. Mast M. E. The Role of Rhythm in Ensemble Performance. Journal of Music Education Research, 2020. Pp. 132-136.
8. Yudovina-Galperina, T. B. Playing the Piano Without Tears, or I Am a Children's Teacher. St. Petersburg: Union of Artists, 2002. 240 p.

Чжоу Юйхан
аспирант факультет музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: z837038420@163.com

Zhou Yuhang
Postgraduate student at the Faculty of Musical Arts
Moscow State Pedagogical University

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ НОВОГО КИТАЯ

Аннотация. Статья посвящена исследованию развития вокальной школы Китая, начиная с начала XX века и до наших дней, с акцентом на её становление в Новом Китае. Автор рассматривает эволюцию вокальной педагогики в контексте исторических и политических изменений в стране, подчеркивая влияние западных методов и китайских традиций. Важным этапом становится открытие в Шанхае первой в истории Китая консерватории в 1927 году, а также вклад русских эмигрантов и педагогов в развитие музыкального образования. Рассматривается методика вокального обучения, а также влияние западных и китайских подходов в контексте сохранения национальных традиций и внедрения новых техник. Статья подчеркивает важность музыкального образования как средства культурного обмена и формирования национальной идентичности китайского народа.

Ключевые слова: музыкальное образование в Китае, вокальная музыка, вокальная школа, китайская вокальная традиция, русские эмигранты в Китае, Харбин, Шанхайская консерватория, В.Г. Шушлин, Сяо Юмэй.

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE VOCAL SCHOOL OF NEW CHINA

Annotation. This article is dedicated to the study of the development of vocal music education in China, from the early 20th century to the present day, with a focus on its establishment in the New China. The author examines the evolution of vocal pedagogy in the context of historical and political changes in the country, highlighting the influence of Western methods and Chinese traditions. An important milestone is the opening of the first conservatory in China's history in Shanghai in 1927, as well as the contribution of Russian emigrants and educators to the development of music education. The article explores vocal training techniques and the influence of both Western and Chinese approaches in the context of preserving national traditions while incorporating new methods. It emphasizes the significance of music education as a means of cultural exchange and the formation of the national identity of the Chinese people.

Keywords: music education in China, vocal music, vocal school, Chinese vocal tradition, Russian emigrants in China, Harbin, Shanghai Conservatory, V.G. Shushlin, Xiao Yumei.

Цель данной статьи – обобщить историю становления вокальной школы Нового Китая, обратившись к истокам ее формирования и проследить путь ее развития на протяжении последних ста лет. Нужно отметить, что этот процесс не был линейным, он во многом зависел от стремительно изменявшейся внутри- и внешнеполитической ситуации в стране. Новизна статьи состоит в переосмыслении многих ступеней развития вокальной музыки в Китае, а её актуальность – в необходимости лучше узнать историю для того, чтобы уникальная вокальная система Китая, объединившая методику Запада и традиции Востока, продолжала совершенствоваться. «Музыкальное, танцевальное и вокальное

исполнительство необычайно популярно в КНР, о чем свидетельствует повышенный интерес ко многим направлениям и жанрам музыкального искусства» [11, с. 141].

Ряд китайских и российских исследователей, среди которых Ян Нин, Цзян Яньчжу, Гуань Чжиюань, Сун Яньин, Королева В.А., Дивеева Г.А. и другие, работы которых цитируются в данной статье, освещали отдельные периоды, однако наша задача –обобщить вехи развития китайской вокальной музыки, упомянуть важнейшие имена и дать оценку развитию вокальной педагогике в Китае на том или ином этапе.

В начале XX века в Китае усиливаются патриотические настроения и растет самосознание народа на фоне политических и социальных изменений. В то время Китай сталкивался с рядом проблем: иностранной агрессией, внутренними конфликтами и ослаблением авторитета правящей династии Цин. В ответ на эти вызовы начали зарождаться идеи национального самосознания и стремления к модернизации.

Предпосылки формирования вокальной школы Нового Китая

Новые формы музыкального искусства, пришедшие из Европы и Японии в XIX веке, заинтересовали китайских музыкантов и композиторов, так как открывали для них возможность экспериментировать с формой и осваивать новые жанры западного искусства.

Большой вклад в обучение будущих китайских музыкантов принадлежит эмигрантам из Российской империи, которые превратили город Харбин в крупный экономический и культурный центр. Среди них было много талантливых музыкантов и певцов, которые также изучали китайскую народную музыку. Подобный «культурный обмен» значительно стимулировал интерес китайского народа к западному музыкальному искусству. Музыка становится «международным языком» в этом многонациональном городе, поэтому жители придавали большое значение музыкальному образованию и развитию талантов. Как указывал в своих воспоминаниях «Белый Харбин: Середина 20-х» Г.В. Мелихов, «первой Музыкальной школой в Харбине назвала себя школа свободного художника Киевской консерватории Г.Г. Барановой-Поповой, открывшаяся в октябре 1918 г. двумя классами - хорового пения и теории музыки и сольфеджио» [5, с. 58]. В 1921 году коллективом русских педагогов была основана Первая харбинская музыкальная школа. «Значительно было влияние школы на становление музыкального образования Китая, так как с конца 1930-х годов в ней стали брать уроки и китайские ученики, которые также принимали активное участие в концертной деятельности» [6].

Также важнейшим музыкальным центром Китая становится Шанхай, где представители русской интеллигенции также открывали свои вокальные студии и проводили частные занятия, «опираясь на традиции «домашнего» музыкального образования, сложившиеся в России в конце XVIII — начале XX вв.» [3, с. 105]. Среди самых известных имен – П.Ф. Селиванов, А.М. Томская и другие. Несмотря на огромную конкуренцию с представителями других иностранных государств, которые также проводили концерты классической музыки и давали уроки, у русских педагогов занимались не только китайцы, но и иностранцы.

В 1927 году в Китае состоялось значительное событие в области музыки: в Шанхае была основана Консерватория, ставшая первым высшим учебным музыкальным заведением в стране. Ее руководителем стал Сяо Юмэй (1884–1940), который был одной из самых значительных фигур в китайской вокальной музыке и оказал глубокое влияние на развитие китайской вокальной школы. Однако на разработку программы и методов обучения оказали большое влияние представители российской интеллигенции, эмигрировавшие в Китай: А.Н. Черепнин (1899–1977), Б.С. Захаров (1887–1943) и другие выдающиеся деятели искусств. Их методы оказались эффективными, поэтому «с 1935 года Консерватория полностью перешла на русскую программу преподавания» [2, с. 138]. Отделение вокала курировали С. Г. Делициев (1903—1981), который также в то время исполнял обязанности дирижёра

Шанхайского симфонического оркестра, и его супруга, Н. Н. Делициева, возглавлявшая хор и отделение вокальной камерной музыки. Эти специалисты подготовили множество китайских музыкантов, которые явились продолжателями традиции своих российских наставников и сами воспитали новые поколения исполнителей.

Сяо Юмэй преподавал вокал в различных музыкальных учреждениях, включая Шанхайскую консерваторию. Он обучал студентов не только вокальному искусству, но и музыкальной теории, истории музыки и западной музыкальной культуре. Его подход к обучению был ориентирован на интеграцию теоретических знаний и практических навыков, что оказало долгосрочное влияние на развитие китайских музыкантов.

Рассмотрим принципы работы В.Г. Шушлина (1896–1978), который признается многими исследователями выдающимся педагогом, буквально «основоположником китайской вокальной музыки» [10]. Считается, что именно «Шушлин познакомил Китай с серьезным вокалом и положил начало китайской академической вокальной школе. До сих пор в Китае его школа считается эталоном европейского классического пения, а он сам – эталоном вокального педагога» [4]. Подробно его методика анализируется в диссертации Сунь Янин [8].

В 30-40-е годы XX века вокальная школа в Китае развивалась очень активно. Большую роль в этом сыграли преподаватели Шанхайской консерватории. Так, «в середине 1930-х гг. по инициативе Б.С. Захарова в Шанхае под эгидой консерватории была организована музыкально-просветительская организация «Общество камерных концертов», артисты которой регулярно выступали на лучших площадках города» [2, с. 139]. Однако не только Шанхайская и Пекинская консерватории, но и многие учебные заведения предлагали учащимся курсы по академическому вокалу. Например, музыкальные факультеты некоторых частных университетов: Янцзинского, Хуцзянского университета, а также частный Учжанский профессиональный факультет искусств и другие [12]. Основателями многих из них стали как китайские вокалисты и преподаватели, ученики русских эмигрантов, так и приглашенные из-за рубежа специалисты. При этом преподаватели неизменно стремились к синтезу традиционных китайских вокальных техник и западных методов.

В конце 1940-х годов, в связи с политическими изменениями и становлением Китайской Народной Республики в 1949 году, был сделан акцент на развитие народной музыки и песен, которые отражали социалистические идеалы. Вокальное обучение стало тесно связано с пропагандой революционных песен и народных произведений, что также наложило отпечаток на развитие вокального искусства.

Образование Нового Китая и уникальный путь развития классического вокала

После 1949 года в Китае активно развивалась идеология социализма, и власти искали способы адаптировать культурные и образовательные традиции Запада к новым политическим и социальным реалиям. В первые годы основания Нового Китая музыкальному образованию была отведена миссия «служения рабочим, крестьянам и солдатам, а также служения политике», при этом подчеркивалась социальная функция музыки. Например, во время борьбы с японскими захватчиками возник особый жанр патриотической музыки, популярность которого не ослабевала и в последующие десятилетия.

Исследователи обращают внимание на необычайный рост числа учебных заведений, а также отделений по обучению вокалу в колледжах и институтах по всей стране. «В дополнение к музыкальным колледжам, среди обычных колледжей и университетов в различных провинциях, городах и автономных районах по всей стране, во многих школах созданы музыкальные отделения и курсы вокальной музыки, которые принесли обществу большое количество вокальных талантов» [9, с. 45].

В 1950-е годы Китай в большей степени перенял советскую модель музыкального образования, и оно сосредоточилось на обучении навыкам и разработке систематической учебной программы. В 1955 году был переведен на китайский язык учебник выдающегося советского педагога Румер М.А. «Методика преподавания пения в школе» [7], по которому обучались музыке многие поколения китайцев.

В это время западная культура, включая европейскую классическую музыку, была осуждена как «враждебная» и «реакционная». Власти активно продвигали китайские народные музыкальные формы, такие как народные песни и революционные оперы, а преподавание западной музыки было ограничено. Это привело к сокращению возможностей для изучения европейского классического вокала. Музыкальное образование в школах было практически остановлено, разучивались лишь песни на патриотическую тематику.

Во это время дипломатические отношения между Китаем и СССР окончательно ухудшились, от чего пострадали и культурные связи, однако традиции, сохранявшиеся как в Шанхайской консерватории, так и в других учебных заведениях, не исчезли. Как отмечает Гуань Чжиюань, именно русское влияние на развитие китайской музыки «было более обширным и систематическим, чем влияние иностранных музыкантов из других стран» [1, с. 7].

С конца 1970-х и начала 1980-х годов, когда начались экономические реформы и открытие Китая миру, произошел заметный сдвиг в отношении к западной культуре, включая европейскую музыку. В этот период появилась возможность для более свободного изучения западной классической музыки, в том числе и вокала. В крупных городах и музыкальных институтах начали появляться курсы и преподаватели, обучающие классическому вокалу европейского типа. Также открылось множество возможностей для китайских студентов продолжить обучение за рубежом.

В первые годы политики реформ и открытости музыкальное образование было включено в план восстановления национальной системы образования. В 1979 году Министерство образования опубликовало «Программу музыкальной учебной программы для начальных и средних школ с десятилетним обучением (пробный проект)», ознаменовав официальное возвращение музыкальных курсов в базовое образование. В 1988 году в документе под названием «Основах девятилетней обязательной очной программы обучения музыке для начальной и средней школы» были уточнены цели обучения, подчеркнута роль музыкального образования в нравственном и эстетическом воспитании. «Основное внимание на этом этапе уделялось восстановлению прерванной системы учебных программ и возобновлению функции подготовки учителей музыки в средних общеобразовательных школах и высших общеобразовательных колледжах» [13, с. 181].

Как видно, интерес к изучению музыке и вокала постепенно стал возрастать и, как отмечает Цзян Яньчжу, достиг апогея в 90-е годы XX века, которые явились временем невероятного интереса к музыке, в том числе и вокальной. Ее развитие «было тесно связано со многими важными конкурсами, обменами, выступлениями и другими мероприятиями в стране и за рубежом» [9, с. 47]. Пересмотр «Девятилетней обязательной очной программы обучения музыке в начальной и средней школе» в 1992 году впервые четко определил музыкальное образование как важную часть качественного образования, а содержание обучения расширилось от одного пения до нескольких областей, таких как понимание музыки и инструментальное исполнение. После публикации «Основных положений реформы учебной программы базового образования» в 2001 году музыкальные курсы были включены в систему национальных стандартов учебной программы, подчеркивая модель обучения, «ориентированную на развитие учащихся», и поощряя составление учебников, соответствующих местным особенностям. В этот период высшие обычные колледжи

добавили магистерские программы в области музыкального образования. Такие учреждения, как Шанхайская консерватория, стали основными базами для подготовки учителей, повышая профессиональный уровень учителей.

В настоящее время культурные связи между Россией и Китаем углубляются благодаря сотрудничеству на экономическом и политическом уровне. Ежегодно десятки китайских студентов выбирают специальности, связанные с музыкой, в университетах России, чтобы получить качественное образование, так как российская вокальная школа славится своими методами и подходами к обучению, которые начали формироваться еще в середине XIX века. «Как основной жанр западной музыки, русская музыка пользуется высокой репутацией на международной музыкальной сцене» [14, с. 126].

Заключение

Сегодня в Китае преподавание классического вокала европейского типа признано важной частью музыкального образования, особенно в престижных музыкальных академиях и консерваториях. В крупных городах, таких как Пекин, Шанхай и Гуанчжоу, активно работают вокальные студии, специализирующиеся на западной классической музыке, а китайские исполнители добиваются успеха на международной сцене в классическом вокале. Таким образом, отношение к преподаванию классического вокала в Китае изменялось от сдержанности и осуждения в период политических изменений до восстановления интереса и признания западной музыкальной традиции в последние десятилетия. Также важно отметить, что вокальная педагогика является важной частью культурной идентичности. Исследование взаимодействия традиций разных стран может помочь понять, как сохранять и развивать национальные музыкальные традиции в условиях глобализации.

Изучение российских традиций вокальной педагогики в Китае способствует культурному обмену между странами, что может укрепить взаимопонимание и сотрудничество в области музыки и образования. Изучение и внедрение различных педагогических традиций могут способствовать развитию творческого потенциала студентов, помогая им находить уникальные подходы к вокальному исполнению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуань Чжиюань. Деятельность и влияние советских музыкантов на образование в Шанхайской консерватории // Культура и искусство. — 2022. № 8. — С. 1-9.
2. Дивеева Г. А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2014. № 1. — С. 137-140.
3. Королева В. А. Русские музыканты в Китае // Россия и АТР. — 1999. № 3. — С. 103-107.
4. Лю Инчэнь. Влияние культурно-образовательных каналов на развитие китайского вокального искусства в XX в. // Вестник музыкальной науки. — 2022. Т. 10, № 4. — С. 204-214.
5. Мелихов Г. В. Белый Харбин: середина 20-х. — Москва: Русский Путь, 2003. — 400 с.
6. Первая харбинская музыкальная школа. URL: https://www.domrz.ru/map/kharbin/pervaya-kharbinskaya-muzykalnaya-shkola-/ (дата обращения: 07.01.2025).
7. Румер М. А. Методика преподавания пения в школе. М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1952. — 348 с.
8. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. … канд. иск. Львов, 2016. — 183 с.

9. Цзян Яньчжу. Развитие и особенности китайской традиционной вокальной школы // Управление образованием: теория и практика / Education Management Review. — 2022. — Т. 12, № 12. — С. 45-49.
10. Ю Цинву. Вспоминая господина Су Шилиня // Народная музыка. — 1996. — № 6. — С. 30-35.
11. Ян Нин. Из истории становления традиции академического вокала в китайском образовании // Человеческий капитал. — 2022. — № 9(165). — С. 138-144.
12. Яо Вэй. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20-30-е гг. XX в. // Каспийский регион: политика, экономика, культура. — 2012. № 2. — С. 300-304.
13. Яо Сыюань. Литература о современном школьном музыкальном образовании в Китае (1949-1995) / С. Яо. — Шанхай: Shanghai Education Press, 1999. — С. 181-182.
14. Ян Чжоу, Климов В. И. Роль русских музыкантов на ранних этапах становления китайского музыкального исполнительства // Наука и школа. — 2022. № 4. — С. 122-127.

REFERENCES

1.Guan' Chzhijuan'. Dejatel'nost' i vlijanie sovetskih muzykantov na obrazovanie v Shanhajskoj konservatorii // Kul'tura i iskusstvo. — 2022. № 8. — Pp. 1-9.
2.Diveeva G. A. Shanhajskaja nacional'naja konservatorija v 1920-1940-e gg.: k probleme vzaimodejstvija s tradicijami rossijskogo muzykal'nogo obrazovanija // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). — 2014. № 1. — Pp. 137-140.
3.Koroleva V. A. Russkie muzykanty v Kitae // Rossija i ATR. — 1999. № 3. — Pp. 103-107.
4.Lju Inchjen'. Vlijanie kul'turno-obrazovatel'nyh kanalov na razvitie kitajskogo vokal'nogo iskusstva v XX v. // Vestnik muzykal'noj nauki. — 2022. T. 10, № 4. — Pp. 204-214.
5.Melihov G. V. Belyj Harbin: seredina 20-h. — Moskva: Russkij Put', 2003. — 400 p.
6.Pervaja harbinskaja muzykal'naja shkola. URL: https://www.domrz.ru/map/kharbin/pervaya-kharbinskaya-muzykalnaya-shkola-/ (data obrashhenija: 07.01.2025).
7.Rumer M. A. Metodika prepodavanija penija v shkole. M.: Izdatel'stvo Akademii pedagogicheskih nauk RSFSR, 1952. — 348 p.
8.Sun Jan'in. Integracija evropejskih tradicij penija v vokal'nuju shkolu Kitaja: dis. … kand. isk. L'vov, 2016. — 183 p.
9.Czjan Jan'chzhu. Razvitie i osobennosti kitajskoj tradicionnoj vokal'noj shkoly // Upravlenie obrazovaniem: teorija i praktika / Education Management Review. — 2022. — T. 12, № 12. — Pp. 45-49.
10. Ju Cinvu. Vspominaja gospodina Su Shilinja // Narodnaja muzyka. — 1996. — № 6. — Pp. 30-35.
11. Jan Nin. Iz istorii stanovlenija tradicii akademicheskogo vokala v kitajskom obrazovanii // Chelovecheskij kapital. — 2022. — № 9(165). — Pp. 138-144.
12. Jao Vjej. Vokal'noe professional'noe obrazovanie v Kitae v 20-30-e gg. XX v. // Kaspijskij region: politika, jekonomika, kul'tura. — 2012. № 2. — Pp. 300-304.
13. Jao Syjuan'. Literatura o sovremennom shkol'nom muzykal'nom obrazovanii v Kitae (1949-1995) / S. Jao. — Shanhaj: Shanghai Education Press, 1999. — Pp. 181-182.
14. Jan Chzhou, Klimov V. I. Rol' russkih muzykantov na rannih jetapah stanovlenija kitajskogo muzykal'nogo ispolnitel'stva // Nauka i shkola. — 2022. № 4. — Pp. 122-127.

Цзи Минь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 513104604@qq.com

Ji Min
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ЖЕНСКИХ ПАРТИЙ-РОЛЕЙ В ВУЗЕ КАК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация. Статья посвящена проблеме формирования исполнительского мышления у вокалистов в процессе их работы над оперными драматическими женскими партиями-ролями. В ходе анализа автором были выявлена специфика данного процесса, уточнены составляющие указанной дефиниции, оценена степень изученности заявленного проблемного поля, обозначены наиболее эффективные дидактические приемы для достижения успешной сформированности профессиональных компетенций у студентов-вокалистов в процессе профессионального обучения в вузах Китая.

Ключевые слова: вокальное искусство, опера, драма, партия-роль, исполнительское мышление, профессиональное музыкальное образование.

FORMATION OF PERFORMING THINKING IN STUDENT VOCALISTS IN THE PROCESS OF INTERPRETATION OF OPERA DRAMATIC FEMALE PARTS-ROLES IN THE UNIVERSITY AS A PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL PROBLEM

Abstract. The article is devoted to the problem of formation of performing thinking in vocalists in the process of their work on operatic dramatic female parts-roles. During the analysis, the author identified the specifics of this process, clarified the components of the specified definition, assessed the degree of study of the stated problem field, identified the most effective didactic techniques for achieving successful formation of professional competencies in vocal students in the process of professional training in universities in China.

Keywords: vocal art, opera, drama, part-role, performing thinking, professional music education.

Профессиональная подготовка будущего вокалиста в вузе – это многоуровневый и многокомпонентный процесс, где фундаментом процесса обучения и воспитания выступает проблема формирования исполнительского мышления у академического певца. Структура исполнительского мышления вокалиста носит комплексный характер, поскольку интегрирует когнитивный, технический, психологический, рефлексивный, знаниево-практический компоненты, системное взаимодействие которых обеспечивает значимо-художественную интерпретацию музыкального произведения. Сюда относится также и рефлексивная оценка собственной деятельности (самооценка исполнения, коррекция техники, адаптация к акустическим условиям), и понимание законов

психологии, а также развитие музыкального интеллекта, образного мышления, индивидуальности исполнительского стиля музыканта и др.

В свою очередь, объединение в систему взаимодействующих элементов: интеллекта, эмоциональности, воображения и художественно-образного мышления, по Л. А. Баренбойму – «есть обеспечение целостности творческого акта» [2, с. 27]. По мнению исследователя-известного музыканта, исполнитель должен обладать, прежде всего, «творческой страстностью (творческой способностью ярко, эмоционально, страстно воспринимать художественное произведение); сосредоточенностью; рельефным представлением («видением» или внутренним слышанием); гибким воображением» [2, с. 27].

Как известно, вокальное искусство считается самым трудным и «капризным инструментом» музыканта. В то же время, как и на любом инструменте, передача глубины художественного образа произведения, его эмоциональной составляющей, всецело зависит от использования всей палитры природных задатков и музыкальных способностей [8, с. 191].

Оперное искусство – высший исполнительский уровень в вокальном искусстве; это высоко интегрированный феномен, поскольку представляет собой совокупность элементов драмы, музыки, театра, литературы, танца и др. Отсюда полноценное формирование умений и навыков в изучении оперного искусства вокалистами должно базироваться на комплексном дидактическом подходе, объединяющим развитие нескольких факторов: технику вокала, музыкально-драматическую интерпретацию, овладение сценическим мастерством, знание исторических жанрово-стилевых особенностей той или иной оперы.

Изучение драматических женских партий в оперном искусстве представляет собой вершину профессионального становления вокалистки, требующую совокупности выдающихся природных данных, безупречной вокальной техники, глубокого музыкантского интеллекта, актерского дарования. Однако стоит заметить, что в современных научно-педагогических исследованиях наблюдается заметная нехватка комплекса рекомендаций для работы над партией-ролью. Часть педагогов сконцентрирована на «скорейшей выучке музыкального материала партии наизусть. <…> Другие за первооснову возьмут поэтический текст произведения. <…> Бывают случаи совмещения музыкального и поэтического текста, написанного композитором и либреттистом, в процессе смыслового разбора партии-роли» [1, с. 143].

В свою очередь, с учетом неразрывной связи поэтического текста с музыкальной стихией певческого голоса, для обозначения, явленного нам в слуховом пространстве семантического, образного и звучащего можно также использовать термин вокальная линия роли (термин В. Богатырева) [3, с. 165-166]. Особую категорию в данном процессе составляют драматические женские партии-роли.

Известно, что понятие «драматический» в опере зачастую имеет конкретное вокально-техническое назначение (драматическое сопрано, драматическое меццо-сопрано). Однако в театроведении, литературоведении оно имеет более широкую дефиницию – это партии-роли, требующие глубокого психологизма, высокой эмоциональной концентрации, зачастую трагического конфликта (драматической «развязки» в финале спектакля).

В оперном искусстве к женщинам – исполнителям драматических партий-ролей предъявляются высокие профессиональные требования. На сегодняшний день исследование новаций и традиций в методическом сопровождении процесса освоения данных партий выступает актуальной задачей вокальной педагогики и исполнительской практики.

Изучение оперного искусства находится в точке пересечения междисциплинарных знаний, поэтому комплекс исследовательских методов опирается на труды из разных

областей гуманитарных наук: история и теория музыки, теория оперного искусства, теория драмы, психология, культурология, гендерные исследования (анализ социального и идеологического контекста), литературоведение (анализ текста роли), музыковедение (анализ вокальной партии), театроведение (анализ сценического воплощения), драматургия и другие.

Анализу теоретических основ проблем исследования сущности оперной драматургии посвящены труды Б.Г. Асафьева, К. Дальхауза, М.С. Друскина, Д. Кермана, М. И. Михайлова, С.И. Танеева и др.

Важную роль в решении заявленной проблемы сыграли исследования, посвященные женским драматическим партиям-ролям, что способствовало концентрации внимания автора к изучению теоретических основ театроведения (В. И. Немирович-Данченко, С. Станиславский), литературоведения (Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотман, И. Л. Савкина). Несмотря на то, что многие существующие фундаментальные работы не выступили монографическим исследованием изучения вокалистами женских партий-ролей в операх, авторами было сфокусировано внимание на имеющемся аналитическом контексте изучаемой проблемы, почерпнутом в очерках А. А. Гозенпуда, А. Л. Бобылевой, М. Г. Раку, А. В. Парина и др.

Осмысление понятия исполнительского мышления было сопряжено с изучением вопросов исполнительской интерпретации, представленных в трудах А. П. Здановича, Л. А. Баренбойма, Г. М. Цыпина и др.

На основе проведенного теоретического анализа выведена сущностная характеристика понятия «исполнительское мышление вокалистов в процессе интерпретации оперных партий-ролей драматических женских образов». В качестве примеров следует привести известные мировые оперные шедевры, изучение которых в музыкальных вузах выступает основополагающей задачей, которую необходимо решать педагогическому сообществу музыкальных вузов в процессе обучения и воспитания будущего исполнителя, уровень компетенций которого отвечал бы «стандартам» современного мирового оперно-вокального искусства.

В процессе рассмотрения специфики драматических женских партий-ролей были маркированы их соответствующие атрибуты: от технико-вокальных (объемный тембр голоса для преодоления оркестровой фактуры и акустики больших помещений; широкий диапазон и динамическая амплитуда голосового аппарата вокалиста; комплекс видов звуковедения, включая технику исполнения кантилены, декламации, речитатива, спинто и др.) до драматургических (острая психологическая нюансировка, эмоциональные перепады в сценическом воплощении персонажей-партий, зачастую трагического склада, например, Турандот, Леди Макбет, Амнерис, Изольда, Брунгильда, Сантуцца, Далила) и историко-стилистических (необходимость глубокого понимания эпохи, стиля, особенностей композитора).

Учитывая сложность освоения драматических оперных женских партий-ролей, необходимо подчеркнуть, что процесс формирования исполнительского мышления вокалиста требует создания определённых педагогических условий для реализации ряда дидактических задач, что обеспечит эффективность данного процесса.

Следовательно, исполнительское мышление вокалиста выступает существенным фактором в процессе интерпретации драматической женской партии-роли в операх, где умение создать концепцию, план трактовки вокального текста при всецелом подчинении главной идее (максимальному раскрытию композиторского замысла) – есть неотъемлемый компонент процесса подготовки будущего академического певца в вузе. При этом подчеркивается, что в процессе интерпретации певцу важно сохранять «не дословное

поклонение» композитору, а постоянно находиться в поиске со-творческих решений с замыслом автора.

Данный процесс способствуют активности процесса формирования индивидуальных качеств личности певца-исполнителя, с акцентированием на его исполнительскую концепцию: «Важно подчеркнуть», – замечает В. В. Иванова, – «значение индивидуализации как необходимой стороны художественного исполнения. Ведь слушателю в музыке интересно почувствовать личность творца – как автора, так и исполнителя» [4, с. 181].

В этой связи необходимо подчеркнуть, что выразительность и индивидуальность исполнительского стиля вокалиста находятся в прямой зависимости с процессом корреляции глубины ассоциативного ряда певца, его мировоззрения, уровнем сформированности общего и музыкального интеллекта, музыкально-эстетического вкуса и др.

Из вышеизложенного необходимо сделать вывод о том, что истинный уровень искусства интерпретации вокалиста простирается далеко за пределами процесса овладения студентами исключительно техническими аспектами певческого искусства —– фонацией, дыханием, дикцией, так как техника, будучи необходимым инструментом, служит лишь средством воплощения художественного замысла, источником которого выступает сама личность певца.

Кроме того, внимание исполнителя в процесс интерпретации партии – роли фокусируется лишь на решении задач, связанных с работой голосового аппарата, то есть в достижении оперной «мощи» вокализации женской драматической партии-роли без ущерба для интонационной точности, качества тембра, баланса силы и полетности звука. У студентов-вокалистов необходимо выработать навык акцентирования таких певческие аспекты, как: сохранение физической выносливости голосового аппарата на протяжении всей партии, особенно в условиях длительного пребывания в высоком регистре при усиленной динамике; воспитание у академических певиц умения передать сложную психологическую гамму эмоций (ярость, отчаяние, ревность, жертвенность, властность) посредством владения вокальными красками и фразировкой; необходимость создания убедительного, масштабного сценического оперного образа партии-роли, соответствующего драматургической концепции; изучение вокалистками акустических особенностей различных оперных залов при сохранении вокальной проекции.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что приоритетной задачей педагога-вокалиста выступает формирования у студентов музыкально-эстетического вкуса (при сопутствующем техническом развитии) у будущих исполнительниц оперных драматических женских партий-ролей, что влечет за собой целенаправленный процесс формирования общего, эмоционально-чувственного интеллекта певицы: «Следует подчеркнуть, что путь к профессиональным высотам вокального искусства лежит не только через освоение голосовой техники, но и через постижение необычайно богатой палитры душевных переживаний, глубокое проникновение в тайны человеческой психики, развитие внутреннего мира в целом» [7, с. 43].

В этой связи необходимо подчеркнуть, что в процессе формирования вокально-исполнительского мышления у будущих оперных певцов, ключевым подходом выступает диалектическое единство технического мастерства и психологической подготовки обучающихся: «Упор должен делаться на музыкально-эстетическое воспитание и развитие. Приблизить обучающегося к миру классической музыки, сформировать у него вкус, пробудить интерес и влечение к музыкально-прекрасному – таковы должны быть тут первоочередные и главные задачи педагога» [9, с. 110-111].

В свою очередь, выстраивание музыкальной драматургии, тактики построения драмы, «интерпретации персонажа», требуют от вокалиста системы сформированных навыков по синтезированию драматического и музыкального содержания. Однако для верной интерпретации образа, необходимо обратиться к анализу такого явления как «музыкальная драма» и, в частности, «драматическая женская роль», которая в истории музыки менялась от эпохи к эпохе (трагедия античности, романтизм, реализм, модернизм). Данное заявление связано, прежде всего, с тем, что в истории оперного искусства особой популярностью как у исполнителей, так и слушателей, пользуются оперы-драмы. Причина этой притягательности коренится в фундаментальных аспектах человеческой природы и уникальных возможностях оперного жанра как синтетического искусства, а «сущность драматического эффекта — это непосредственное и прямое воздействие на множество» [11, с. 168].

Центральную роль, при этом, справедливо принадлежит катарсису – очищению или эмоциональной разрядке через сопереживание сильным, часто трагическим чувствам художественных персонажей. Кроме того, музыкальный материал оперы (мелодия, гармония, оркестровое сопровождение) и исполнение вызывают у слушательской аудитории чувство эстетического наслаждения, что многократно усиливает эмоциональное воздействие драмы. Романтическая драма, например, стала стандартным источником для опер 1830-1840-х годов, таких как «Эрнани» (1844), «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Сила судьбы» (1862), «Симон Бокканегра» (1857) Дж. Верди, а затем продолжила свое развитие в операх П. И. Чайковского («Пиковая дама», 1890, «Мазепа», 1883), операх Дж. Пуччини и др.

Эмоциональная интенсивность, драматическая экспрессия, нарративность изложения материала, наличие музыкально-романтических признаков (гармонии, формы, фактуры) в романтической опере отвечает эстетике музыкальной драмы, занимавшей одно из центральных мест в итальянском искусстве XIX века.

Индивидуальность драматических женских персонажей опер XIX – начала XX века рождается из бунтарского духа романтизма. Драматические сюжетные линии многих итальянских опер сегодня широко известны слушателю (оперы Доницетти, Верди, Беллини, Пуччини), а синтез трагических сюжетов и одновременное сохранение основы драматического действия характерно, например, для опер Верди, ведь «действительность становилась для итальянского композитора структурообразующим началом в музыкальной драматургии» [6, с. 335].

Драматическая техника Дж. Верди: «включает зрителя в саму структуру оперы, в том смысле, что для него драматургия немыслима, если она не является функцией диалектики слушания. То, что зритель должен сказать, Верди берется организовать» [10, с. 125].

В свою очередь, оценивая драму с позиции философии, М. И. Михайлов замечает: «Драма (прежде всего трагедия), – это мироотрицание. Степень этого мироотрицания в отдельно взятых жанрах драмы может быть различной, но в любом случае содержательной доминантой драмы выступает неприятие человеком мира (в образе падшей природы и общества)» [5, с. 27].

Таким образом, вопросы теоретико-методологической направленности, «выстраивание» педагогом-вокалистом дидактических приемов требуют дальнейшей разработки, поскольку интерпретация исполнителем сложных драматических женских образов в оперном репертуаре представляет собой вершину синтетического исполнительского мастерства – сложный процесс, требующий исключительно развитого, многомерного исполнительского мышления и наличия специфических психологических задатков.

Успешное воплощение таких ролей-партий (Виолетта, Тоска, Леди Макбет, Кармен, Саломея и др.) далеко превосходит задачи технически корректно организованного певческого процесса и предполагает глубокое проникновение вокалиста в психологическую сущность персонажа, его мотивацию, эмоциональную амплитуду.

Наиболее глубокий анализ оперного искусства лежит на стыке дисциплин (литература/театр, опера/театр, музыка/ драма). Поэтому лишь через призму активного процесса формирования личности академического певца, обладающего сформированным вкусом и способностью к художественному синтезированию, обладающего вокально-технической подготовкой трансформируется со временем в подлинное искусство интерпретации, способного порождать уникальный, выразительный и содержательный исполнительский стиль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анестратенко М. В. Алгоритм работы концертмейстера и артиста над партией-ролью в традиции русского музыкального театра XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – № 2. – 2022. – С.140-151.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 336 с.
3. Богатырёв В. Ю. Структура партии-роли // Вестник Челябинского государственного университета. – № 10 (148). – 2009. – С. 164-167.
4. Иванова В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 2 (40). – С. 179-183.
5. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение) : автореф. дис. … доктора филологических наук. – Москва, 2006. – 44 с.
6. Полуяхтова И. К. Музыка и слово (К 200-летию Джузеппе Верди) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 2 (1). – С. 334-338.
7. Пономарева Е. Ю. Теоретические основы и методика развития творческой свободы певца в вокальных студиях: дисс. ...канд. пед. наук. – М.: МГУКИ, 2002. – 197 с.
8. Цзи Минь, Ануфриева Н. И. Психолого-педагогические аспекты формирования навыков вокально-исполнительского мышления у обучающихся-вокалистов в вузе // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XXI Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. – М.: МГИК, 2024. – С. 189-193.
9. Цыпин Г. М. Исполнитель и техника: уч. пособие. – М.: Academia, 1999. – 183 с.
10. La DRAMMATURGIA musicale / a cura di Lorenzo Bianconi. – Bologna: Il Mulino, 1986. – 450 p.
11. Lukacs, Gyorgy. Il romanzo storico. – Torino: Einaudi, 1970. – 168 p.

REFERENCES

1. Anestratenko M. V. Algoritm raboty koncertmejstera i artista nad partiej-rol'ju v tradicii russkogo muzykal'nogo teatra HH veka // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. – № 2. – 2022. – Pp.140-151.
2. Barenbojm L. A. Muzykal'naja pedagogika i ispolnitel'stvo. – L.: Muzyka, 1974. – 336 p.
3. Bogatyrjov V. Ju. Struktura partii-roli // Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. – № 10 (148). – 2009. – Pp. 164-167.

4. Ivanova V. V. Struktura i soderzhanie ispolnitel'skoj kul'tury muzykanta // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2011. – № 2 (40). – Pp. 179-183.
5. Mihajlov M. I. Jepos, drama, lirika kak rody literatury (sushhnost', specifika, sootnoshenie) : avtoref. dis. … doktora filologicheskih nauk. – Moskva, 2006. – 44 p.
6. Polujahtova I. K. Muzyka i slovo (K 200-letiju Dzhuzeppe Verdi) // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2013. – № 2 (1). – Pp. 334-338.
7. Ponomareva E. Ju. Teoreticheskie osnovy i metodika razvitija tvorcheskoj svobody pevca v vokal'nyh studijah: diss. ...kand. ped. nauk. – M.: MGUKI, 2002. – 197 p.
8. Czi Min', Anufrieva N. I. Psihologo-pedagogicheskie aspekty formirovanija navykov vokal'no-ispolnitel'skogo myshlenija u obuchajushhihsja-vokalistov v vuze // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve: Materialy XXI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Pod nauch. red. L.S. Majkovskoj, A.P. Mansurovoj. – M.: MGIK, 2024. – Pp. 189-193.
9. Cypin G. M. Ispolnitel' i tehnika: uch. posobie. – M.: Academia, 1999. – 183 p.
10. La DRAMMATURGIA musicale / a cura di Lorenzo Bianconi. – Bologna: Il Mulino, 1986. – 450 p.
11. Lukacs, Gyorgy. Il romanzo storico. – Torino: Einaudi, 1970. – 168 p.

Чжан Ханьвэнь
аспирант
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: shiyihuangfu@gmail.com

Zhang Hanwen
postgraduate student of the Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Аннотация. В данной статье, основываясь на опыте музыкальной деятельности, рассмотрены механизмы формирования способности к анализу собственного исполнения у обучающихся в классе фортепиано. В процессе исследования изучена современная литература в психологии и смежных областях знания. Анализ проводился по двум направлениям, а именно: путь развития личности студента и условия оптимизации обучения. Все это было подчинено формированию навыков исполнительского анализа в классе фортепиано. Выводы исследования призваны дополнить научную теоретическую основу для практики фортепианного образования, и внести эффективные предложения по выращиванию высококачественных музыкальных талантов, что поможет всемерно содействовать непрерывному развитию сферы музыкального образования.

Ключевые слова: обучение игре на фортепиано, навыки исполнительского анализа, психологические факторы, личность студента.

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF FORMATION OF PERFORMANCE ANALYSIS SKILLS IN PIANO CLASS

Annotation. In this article, based on the experience of musical activity, the mechanisms of formation of the ability to analyze one's own performance in students in the piano class are considered. In the process of the study, modern literature in psychology and related fields of knowledge was studied. The analysis was carried out in two directions, namely: the path of development of the student's personality and the conditions for optimizing training. All this was subordinated to the formation of skills of performance analysis in the piano class. The conclusions of the study are intended to supplement the scientific theoretical basis for the practice of piano education, and to make effective proposals for the cultivation of high-quality musical talents, which will help in every possible way to promote the continuous development of the field of music education.

Keywords: piano training, skills of performance analysis, psychological factors, student personality.

В последние годы в художественном образовании продолжают углубляться реформы, а требования к всестороннему развитию студентов постоянно растут. Теоретики исследователи и педагоги практики все больше внимания уделяют развитию у студентов критического мышления, креативности и эмоционального самовыражения, как в теоретических, так и в практических курсах. В рамках существующей учебной программы, как показал ряд авторитетных исследований, "анализ успеваемости" постепенно становится одним из важнейших критериев оценки эффективности обучения. Эта система оценки

охватывает не только определение структуры музыкального произведения, но и выявление стилистических особенностей, а также того, насколько точно и эффективно передается информация в ходе исполнения [8].

Будучи сложным основным навыком, анализ исполнения опирается на прочную техническую базу и требует высокого уровня интеграции и эмоциональной саморегуляции. Например, при интерпретации музыкального произведения учащимся необходимо объединить теоретические знания и личное понимание, а также включить в свое исполнение понимание глубинного смысла произведения. Хотя большинство учащихся могут совершенствовать соответствующие навыки с помощью длительной, систематической и целенаправленной практики, нет достаточных доказательств того, что такие тренировки обязательно приводят к одновременному и значительному росту их исполнительских способностей [9].

Кроме того, данные эмпирических исследований указывают на то, что такая сложная деятельность обусловлена сочетанием внутренних факторов. Например, чувствительность индивида к восприятию нюансов, синергия между различными типами интеллектуальных ресурсов и способность сохранять эмоциональную устойчивость в стрессовых ситуациях, – все это напрямую влияет на конечное качество работы. В рамках традиционной модели обучения "учитель – ученик" на эти ключевые переменные зачастую сложно систематически обращать внимание, что затрудняет некоторым студентам точное выражение глубинного смысла текста или демонстрацию своего эмоционально-выразительного потенциала на сцене.

В связи с вышесказанным, целью данной работы является исследование основных факторов, влияющих на развитие "анализа исполнения" с точки зрения внутреннего механизма работы с помощью современной психологической парадигмы. С одной стороны, изучается влияние различных эмоциональных воздействий педагога на академическую успеваемость студентов путем экспериментов и наблюдений; с другой стороны, сделана попытка обобщить возможные пути оптимизации обучения в классе фортепиано на основе типичных случаев, чтобы предоставить более убедительные данные для поддержки последующей реформы процесса обучения. Данная тема охватывает широкий круг вопросов, которые не только связаны с эффективностью обучения музыке, но и тесно связаны с раскрытием художественного творческого потенциала студентов [13]. Учитывая потребности учащихся на разных этапах развития, данная работа призвана создать платформу, соединяющую макро и микро, накапливающую богатый и информативный эмпирический материал для будущего проектирования гибких планов уроков, тем самым закладывая прочный фундамент для устойчивого развития художественного образования. В данном ключе особое значение имеет опора на теорию когнитивного развития Ж. Пиаже.

Теория когнитивного развития (ТКР) Пиаже предполагает, что существуют значительные различия в стратегиях обработки информации учащимися. Такие стратегии используются на разных этапах развития, и что нет буквальной совместимости стратегий на разных этапах развития учащихся разного возраста [4].

В тоже время конструктивистская точка зрения, развиваемая Дж. Брунером, подчеркивает, что истинное усвоение знаний невозможно без активного исследования со стороны человека. Трудно достичь глубокого понимания только путем пассивного восприятия, и только через активное экспериментирование и практику знания могут быть интернализованы в собственные способности [1].

Со своей стороны Флавелл в 1979 году выдвинул идею о важности самоанализа и мониторинга в процессе обучения. Он утверждал, что наблюдение и размышление о

собственной мыслительной деятельности – важнейший способ справиться с новыми проблемами [5].

Эти теории не только раскрывают динамику интеллектуального развития человека с разных точек зрения, но и представляют собой важный теоретический инструментарий для интерпретации механизма формирования художественного таланта. С точки зрения применения, широко признано, что "анализ исполнения" включает в себя отбор материала, индуктивное умозаключение и вторичное создание [6]. Этот процесс отличается от простого механического подражания, в нем больше внимания уделяется тщательному переплетению логических связей между различными элементами деятельности учащихся разных возрастных групп, при этом в работу постоянно включаются эстетические стандарты и личная эстетика. Кроме того, межсубъектная коммуникация и обратная связь рассматриваются как неотъемлемая часть всей музыкальной практики, и этот интегрированный ряд операций стал одним из важнейших маркеров профессионализма. «В проблемном поле современного российского образования одной из болевых точек являются отношения субъектов друг с другом, …«субъект — субъект» через объект — средства медиасвязи», в том числе, как отмечает В.Г. Мозгот [3, с. 60]. Анализируя психофизиологические особенности коммуникации человека с музыкой, он рассматривает музыку как особый вид информации. При этом полагает, что в основе коммуникации человека с музыкой находятся акустические (звуковые) сигналы.

Многочисленные перекрестные исследования показали, что уверенность в себе, автономная мотивация и позитивный настрой положительно коррелируют с конечным качеством исполнения музыки. Будь то сценические выступления или ежедневные тренировки, люди с большей уверенностью в себе, готовностью к автономному исследованию и неизменно позитивным настроем, как правило, демонстрируют более выдающиеся конечные результаты [9; 12]. Стоит отметить, что частая рефлексия и постоянное совершенствование собственного поведения также являются общими чертами, присущими зрелым экспертам. Такая способность к самоанализу не только способствует личностному росту, но и постоянно подтверждается кросс-культурными исследованиями.

Трехдоменная схема взаимодействия подробно иллюстрирует весь процесс обработки информации музыкантом-инструменталистом, начиная с исходного слухового сигнала и проходя через многочисленные уровни абстрагирования и уточнения до конечного полного результата. Распределение ресурсов внимания имеет решающее значение в этом процессе, и эффективное распределение может значительно улучшить способность улавливать детали исполнения, чтобы не пропустить на первый взгляд незначительную, но важную информацию. База долговременной памяти обеспечивает надежную опору для воспроизведения предмета, как в плане повторения, так и импровизации, которая зависит от накопления прошлых знаний и опыта.

Вместе с тем, индивидуальные озарения музыканта часто являются результатом передачи опыта – процесса, который может стимулировать творческое мышление, но глубина и широта которого ограничена объемом существующей истории интерпретации произведения. Не случайно Л. Рич и А. Виллиамон утверждают: «Когда перед вами стоит сложная задача, гибкость в постановке четких целей на каждом этапе создания исполнительской трактовки произведения и адаптации стратегий выполнения более высокого порядка к реальной ситуации может сократить период времени, в течение которого проект застопорится в узких местах» [9]. Благодаря замкнутому механизму создания трактовки музыки "планирование-мониторинг-коррекция" можно постоянно отслеживать ход работ в исполнительской трактовке и своевременно корректировать отклонения, чтобы свести к минимуму колебания в полевых условиях и гарантировать конечные результаты исполнения.

Что касается борьбы музыканта-исполнителя со стрессом, то количественные отчеты показывают, что после введения систематических консультаций и программных мероприятий самооценка испытуемых выросла в среднем на 12 %, а частота полевых неудач снизилась примерно на 17 % [7]. Это говорит о положительном влиянии научных мероприятий на улучшение психологического состояния и фактической производительности.

Согласно экспериментальному отчету одного из педагогических университетов Китая, группа студентов была разделена на две группы для прохождения различных образовательных процессов. Первая группа состояла из членов специальной группы молодых людей из определенного района, которые улучшили свои показатели по тесту на структурную дискриминацию с первоначальных 67 до 81 в ходе восьминедельного процесса постепенного консультирования. В отличие от этого, изменения в баллах контрольной группы за тот же период были минимальными, без значительных улучшений.

Как видно из данных интервью, члены экспериментальной группы были не только более активны в готовности самостоятельно объяснять, те или иные моменты знаний о музыке. Они использовали более продуманные формулировки при выражении своего мнения и могли обращать внимание на логику и рациональность при комментировании, что было единодушно признано преподавателями. Вторая группа использовала метод обсуждения с обменом ролями, в котором каждый участник по очереди выступал в двух ролях - "автора" и "судьи", комментируя работы своих коллег.

Этот метод стимулировал участников наблюдать и анализировать проблему с разных точек зрения. Согласно анкетам, заполненным по окончании сессии, большинство участников отметили, что смогли быстро выявить собственные недостатки и извлечь пользу из ценных предложений коллег, что
способствовало повышению их собственной компетентности [10].

Приведенные выше два примера показывают, что многомерный подход к вмешательству в обычный учебный процесс не только эффективно компенсирует недостатки традиционной однолинейной модели музыкального образования «преподаватель – студент», но и стимулирует более глубокую мотивацию студентов-музыкантов к развитию у них критического мышления. Кроме того, форма многопредметного интерактивного исследования должна быть включена в план разработки будущих учебных материалов, что поможет построить новую образовательную траекторию "знания + опыт" и предоставить студентам более комплексную платформу развития.

В последние годы в сфере музыкального образования широко используются системы оценки, в основе которых лежат технологии искусственного интеллекта и механизмы обратной связи, основанные на науке о
мозге. Эти передовые цифровые устройства способны в режиме реального
времени с помощью высокоточных датчиков и специализированного программного обеспечения собирать различные данные, получаемые учащимися в процессе занятий на фортепиано, включая силу нажатия клавиш,
точность нот, ритмическую устойчивость и эмоциональную выразительность.

В тоже время система оценивает эти подробные данные и автоматически генерирует индивидуальные предложения по обучению, основываясь на конкретных показателях каждого ученика. Например, если есть небольшое отклонение в высоте тона или недостаточная ритмическая точность, система предложит стратегии улучшения или порекомендует целевые тренировочные треки, тем самым помогая учащимся добиться более целенаправленного прогресса в коррекции высоты тона, контроле ритма и повышении выразительности. Эмпирические исследования показали, что сочетание

результатов оценки ИИ с нейрофизиологической обратной связью может эффективно расширить знания учащихся музыкантов о структуре их собственных навыков.

В частности, с помощью таких физиологических показателей, как мониторинг мозговых волн или гальваническая реакция кожи, преподаватели и студенты могут получить более объективное понимание состояния мозговой активности и распределения внимания во время исполнения. Такая глубокая обратная связь помогает учащимся выявить не только технические недостатки исполнения, но и проблемы с эмоциональной вовлеченностью и психологическим состоянием, что позволяет им активно корректировать свои методы практики и постоянно рефлексировать над процессом обучения [12]. В то же время в современном музыкальном образовании все больший акцент делается на построении экспериментальной модели обучения, ориентированной на ученика.

Преподаватели часто разрабатывают сценарии из реальной жизни и ролевые игры, чтобы погрузить студентов в моделирование выступлений, анализ и обсуждение работ или творческую практику. Эти разнообразные формы обучения значительно обогащают каналы получения знаний, а также дают студентам возможность исследовать сложные проблемы и пытаться самостоятельно находить решения. В такой обстановке студенты постепенно приобретают такие многомерные способности, как научный анализ музыкальных партитур, всесторонняя оценка произведений и работа в команде.

Согласно соответствующим статистическим данным, такой практико-ориентированный подход помогает повысить уровень способностей музыкальной основной группы в определении проблем, анализе музыкальных композиций и их критической оценке с разных точек зрения [2; 11].

Кроме того, чтобы расширить понимание студентами фортепианного отделения исторического контекста, эстетических стандартов и культурного контекста музыкальных произведений, многие программы включают в себя историю искусств, теорию эстетики и навыки языкового выражения в качестве вспомогательных модулей. Оценивая классические произведения композиторов разных эпох, глубоко анализируя социальную среду и эстетические концепции, лежащие в их основе, в сочетании с обучением языку выражения и комментариев, студенты получают прочную гуманитарную основу обучения в целом.

Когда они интерпретируют музыкальное произведение, то способны не только продемонстрировать технические аспекты исполнения, но и дать глубокую интерпретацию исторического и культурного контекста [10]. Так создается новый тип критического мышления исполнителя, опирающийся на многочисленные структуры знаний, является ключевым фактором устойчивости сложной музыкальной деятельности и важной частью развития современных музыкантов.

Выводы

Результаты многочисленных исследований подтвердили, что система психологических механизмов, включающая трехмерную модель "восприятие-познание-выражение", метакогнитивную регуляцию и разнообразные стратегии управления эмоциями, играет важнейшую роль в совершенствовании навыков исполнительского анализа на уроках фортепиано.

Модель "восприятие-познание-выражение" не только направляет учащихся в процессе приема, понимания и воспроизведения музыкальной информации, но и обеспечивает научное обоснование каждого этапа процесса обработки информации. Использование метакогнитивных стратегий позволяет учащимся эффективно выявлять собственные недостатки в процессе освоения навыков и применения знаний, а также осуществлять целенаправленную корректировку и оптимизацию в процессе музыкального образования.

Например, при репетициях сложного репертуара учащиеся фортепианного отделения могут выявлять технические недостатки с помощью самоконтроля и рефлексии и своевременно корректировать свой стиль игры на основе обратной связи. Кроме того, стандартизированное обучение управлению эмоциями может помочь учащимся справиться с напряжением и тревогой, обычно связанными с выступлениями на сцене, эффективно ослабить психологическое напряжение и, таким образом, значительно повысить стабильность и художественную выразительность в реальных выступлениях.

Новая схема развития, предложенная в данном исследовании, по нашей идее не только соответствует текущей тенденции технологических инноваций в области музыкального образования, но и учитывает влияние психологических поведенческих законов на эффективность преподавания в классе фортепиано. В будущем плане развития основное внимание следует уделять исследованиям и разработке высокоточных и многофункциональных измерительных инструментов, которые могут всесторонне охватить многомерные данные в процессе обучения и воспитания музыкантов.

В то же время необходимо проводить широкомасштабные экспериментальные проверки на основе реальных сценариев обучения, чтобы обеспечить плавное внедрение теоретических инноваций в учебную практику и постоянно совершенствовать программу воспитания личности на курсах фортепиано. В процессе практической реализации необходимо уделять пристальное внимание эстетическим предпочтениям в обработке информации у разных учащихся и различиям в их поведенческих реакциях, чтобы более точно сформулировать индивидуальные стратегии обучения в рамках системы научной оценки. Так будут созданы условия для того, чтобы вся система преподавания стала не только гарантией повышения всесторонней грамотности учащихся, но и неотъемлемой частью создания высококачественного коллектива музыкальных талантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брунер, Д. К теории обучения / Д. Брунер. Изд-во Гарвардского Университета,1966. – 176 с.
2. Ван, Сяохуэй. Инновации в преподавании инструментальной музыки в колледжах и университетах в режиме групповой работы / Ван Сяохуэй // Учитель. – 2022. – № 4. – С.24-29.
3. Мозгот В.Г. Диалог «человек — музыка» в пространстве культуры в условиях цифровизации / В.Г. Мозгот // Мир психологии. – 2021. – № 1-2 (105). С. 60 – 67.
4. Пиаже, Ж. Психология ребенка / Жан Пиаже, Барбел Инхельдер; Науч. ред. пер. С.Л. Соловьева. – 18. изд. – М. [и др.] : Питер, 2003. – 159 с.
5. Flavell, J. H. Metacognition and cognitive monitoring: a new area of cognitive-developmental / J. H. Flavell. – Inquiry American Psychologist. – 1979. – Vol. 34, № 10. – Pp. 906–911.
6. Gabrielsson, A. Studying Emotional Expression in Music Performance / A. Gabrielsson. – Bulletin of the Council for Research in Music Education. – 1999. –Vol.141. – Pp. 47–53.
7. Kenny, D.T., Osborne, M.S. Music performance anxiety: New insights from young musicians / D.T. Kenny, M.S. Osborne //Advances in Cognitive Psychology. –2006. –Vol. 2(2–3). – Pp. 103–112.
8. Lehmann, A.C., Sloboda, J.A., Woody, R.H. Psychology for musicians: Understanding and Acquiring the Skills /A.C. Lehmann, J.A. Sloboda, R.H. Woody. – Oxford University Press, United States, 2007. – 360 P.
9. Ritchie, L., Williamon, A. Self-efficacy of primary school children in music education / L. Ritchie, A. Williamon //Journal of Research in Music Education. – 2011. – Vol. 59 (2). – Pp.146–161.

10. Shang,W . A study of new trends in the qualitative development of teacher education in the context of modernization according to the Chinese model / W. Shang //Research in the field of teacher education. – 2024. – Vol. 36(1). – Pp. 99– 104.
11. Williamson, A., Clark, T., Kussner, M. Learning in the Spotlight: Approaches to Self-regulation and Activity Profiling / A. Williamson, T. Clark, M. Kussner // in Musicians in the Making: Paths to Creative Performance, edited by J. Rink, H. Gaunt, and A. Williamson. – New York: Oxford University Press, 2017. –Pp. 206–221.
12. Zheng, L. A study of the relationship between metacognitive strategies and self-efficacy among college students specializing in music / L. Zheng // Psychology Monthly. – 2020. – Vol.2. –Pp. 22–34.
13. Jiang, Y. The use of digital technologies in the training of music teachers in China /Y. Jiang //Philology and Culture. – 2024. – Vol.1. Pp. –194–198.

REFERENCES

1. Bruner, D. K teorii obuchenija / D. Bruner. Izd-vo Garvardskogo Universiteta,1966. – 176 p.
2. Van, Sjaohujej. Innovacii v prepodavanii instrumental'noj muzyki v kolledzhah i universitetah v rezhime gruppovoj raboty / Van Sjaohujej // Uchitel'. – 2022. – № 4. – Pp.24-29.
3. Mozgot V.G. Dialog «chelovek — muzyka» v prostranstve kul'tury v usloviyah cifrovizacii / V.G. Mozgot // Mir psihologii. – 2021. – № 1-2 (105). Pp. 60 – 67.
4. Piazhe, Zh. Psihologija rebenka / Zhan Piazhe, Barbel Inhel'der; Nauch. red. per. S.L. Solov'eva. – 18. izd. – M. [i dr.] : Piter, 2003. – 159 p.
5. Flavell, J. H. Metacognition and cognitive monitoring: a new area of cognitive-developmental / J. H. Flavell. – Inquiry American Psychologist. – 1979. – Vol. 34, № 10. – Pp. 906–911.
6. Gabrielsson, A. Studying Emotional Expression in Music Performance / A. Gabrielsson. – Bulletin of the Council for Research in Music Education. – 1999. –Vol.141. – Pp. 47–53.
7. Kenny, D.T., Osborne, M.S. Music performance anxiety: New insights from young musicians / D.T. Kenny, M.S. Osborne //Advances in Cognitive Psychology. –2006. –Vol. 2(2–3). – Pp. 103–112.
8. Lehmann, A.C., Sloboda, J.A., Woody, R.H. Psychology for musicians: Understanding and Acquiring the Skills /A.C. Lehmann, J.A. Sloboda, R.H. Woody. – Oxford University Press, United States, 2007. – 360 p.
9. Ritchie, L., Williamon, A. Self-efficacy of primary school children in music education / L. Ritchie, A. Williamon //Journal of Research in Music Education. – 2011. – Vol. 59 (2). – Pp.146–161.
10. Shang,W . A study of new trends in the qualitative development of teacher education in the context of modernization according to the Chinese model / W. Shang //Research in the field of teacher education. – 2024. – Vol. 36(1). – Pp. 99– 104.
11. Williamson, A., Clark, T., Kussner, M. Learning in the Spotlight: Approaches to Self-regulation and Activity Profiling / A. Williamson, T. Clark, M. Kussner // in Musicians in the Making: Paths to Creative Performance, edited by J. Rink, H. Gaunt, and A. Williamson. – New York: Oxford University Press, 2017. –Pp. 206–221.
12. Zheng, L. A study of the relationship between metacognitive strategies and self-efficacy among college students specializing in music / L. Zheng // Psychology Monthly. – 2020. – Vol.2. –Pp. 22–34.
13. Jiang, Y. The use of digital technologies in the training of music teachers in China /Y. Jiang //Philology and Culture. – 2024. – Vol.1. Pp. –194–198.

Чжан Хунтао
аспирант кафедры русского искусства
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств
им. Ильи Репина»
e-mail: jackytao89125@qq.com

Zhang Hongtao
Postgraduate student of the Department of Russian Art
St. Petersburg Academy of Arts
named after Ilya Repin

КИТАЙСКИЕ ВЫПУСКНИКИ МАСТЕРСКОЙ КАЛЮТЫ ИНСТИТУТА ИМ. РЕПИНА В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В данной статье рассматривается влияние китайских выпускников мастерской Юрия Витальевича Калюты Института имени И. Е. Репина на развитие масляной живописи в стиле «Се И» в современном художественном пространстве Китая. На основе интервью с пятью выпускниками (Вэй Цзе, Чжан Чжихай, Чжан Хунтао, Ван Тинтин и Хуан Юаньпэн) исследуется процесс интеграции российской академической методики в китайскую систему художественного образования. Особое внимание уделяется педагогическому и художественному опыту выпускников, адаптации реалистических традиций и индивидуального творческого поиска. Выявлены ключевые различия в подходах к живописи в России и Китае, обозначены тенденции к синтезу культурных и методологических принципов. Подчеркивается значение мастерской Ю. В. Калюты как пространства, в котором академизм дополняется экспрессивной свободой, формируя новую модель художественного образования, способную к межкультурному взаимодействию и инновационному развитию живописного языка. Необходимо отметить, что в настоящий момент существует нехватка исследований, посвященных опыту обучения иностранных студентов из Китайской Народной Республики в художественных мастерских Российской Федерации, а именно – мастерской Ю.В. Калюты. Такая нехватка научных работ и обуславливает актуальность проведенного исследования.

Ключевые слова: масляная живопись в стиле «Се И»; мастерская Калюты; китайские выпускники; академическая школа; межкультурный диалог; художественное образование; реализм; живопись в Китае.

CHINESE GRADUATES OF KALYUTA’S STUDIO AT THE REPIN INSTITUTE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

Abstract. This article studies the influence of Chinese graduates of Yuri Vitalyevich Kalyuta's workshop at the I. E. Repin Institute on the development of Xie Yi painting in the contemporary art space of China. Based on interviews with five graduates (Wei Jie, Zhang Zhihai, Zhang Hongtao, Wang Tingting and Yuan Peng), the process of integrating Russian academic methodology into the Chinese system of art education is explored. Particular attention is paid to the graduates' pedagogical and artistic experience, adaptation of realistic traditions and individual creative search. Key differences in approaches to painting in Russia and China are revealed, and tendencies towards the synthesis of cultural and methodological principles are outlined. The importance of Yuri Kalyuta's workshop as a space in which academicism is complemented by expressive freedom is emphasized, forming a new model of art education capable of intercultural interaction and innovative development of the pictorial language. It should be noted that at present there is a lack of research devoted to the experience of training foreign students from the People's

Republic of China in art studios of the Russian Federation, namely, the studio of Yu. V. Kalyuta. Such a lack of scientific works determines the relevance of the study.

Keywords: Xie Yi painting; Kalyuta's studio; Chinese graduates; academic school; intercultural dialogue; art education; realism; painting in China.

Введение. В современном художественном образовании усиливается тенденция к международному культурному обмену, особенно заметная в области живописи, где традиции и методы различных школ вступают в диалог [1, с. 499]. Российская академическая система, воплощённая в деятельности Института имени И. Е. Репина, на протяжении десятилетий привлекала иностранных студентов, в том числе представителей Китайской Народной Республики. Особое значение в этом процессе приобрела мастерская живописи под руководством профессора Ю. В. Калюты, где сочетание реалистической школы с элементами живописной свободы и индивидуального подхода дало импульс формированию нового художественного сознания у молодых художников.

Целью данного исследования являлся анализ влияния обучения китайских художников в мастерской Ю.В. Калюты на их дальнейшую профессиональную деятельность, а также выявление особенностей интеграции российской академической художественной школы в современное пространство Китайской Народной Республики.

Методология, использованная для проведения данной работы, включала в себя теоретические методы исследования, среди которых использовались такие, как интервьюирование, анализ научной литературы, реферирование и синтез.

Научная значимость исследования состоит в возможности изучения и дальнейшем применении принципиально новых знаний о мастерской имени Ю. В. Калюты и её способности воспитать художников как отечественного, так и зарубежного происхождения.

Результаты и обсуждения. В рамках проведения данного исследования было произведено интервьюирование пяти китайских выпускников мастерской имени Ю. В. Калюты, вернувшихся в Китай после успешного окончания обучения, с указанием разных школ, в которых они преподавали, продолжительности своего пребывания на родине и этапов своего творческого развития.

Интервьюирование выпускников мастерской имени Ю. В. Калюты проходило как при использовании видеоконференцсвязи, так и при очной встрече для обеспечения более глубокого и детального обсуждения вопросов, поставленных в структуре интервью. В процессе ответов на поставленные вопросы, интервьюируемые должны были сосредоточиться на полученном опыте обучения в Российской академии художеств имени И. Е. Репина, преподавания в Китае, изучении и развитии масляной живописи в стиле «Се И» и др.

Важно отметить, что мастерская живописи под руководством профессора Юрия Витальевича Калюты является одним из ключевых подразделений факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Она следует традициям академической школы, основанным на принципах реалистической живописи, и в то же время служит площадкой для творческого поиска и развития собственного художественного языка обучающихся в ней студентов.

Участники интервью считают важным развивать международные мастерские и выставочные платформы, которые позволят молодым художникам чувствовать себя частью глобального художественного поля, сохраняя при этом собственную идентичность.

Юрий Витальевич Калюта — заслуженный художник Российской Федерации, академик Российской академии художеств, профессор кафедры живописи и композиции [4, с. 97]. Он окончил Институт имени И. Е. Репина в 1989 году, обучаясь в мастерской профессора А. А. Мыльникова, и с тех пор ведет активную педагогическую и творческую

деятельность. С 1989 года он руководит персональной учебной мастерской, где преподает живопись и композицию [2, с. 168].

Мастерская под руководством Ю. В. Калюты играет важную роль как в сохранении, так и в развитии традиций академической живописи, способствуя формированию нового поколения художников, способных к персональному творческому выражению в рамках реалистической школы живописи. Необходимо сказать, что не только опытные художники, но и молодые обучающиеся, выпускники академии, также обращаются к традициям великих художников в своем творчестве [3, с. 19]. Производится взаимообмен с китайскими мастерами-художниками, которые приезжают на обучение в мастерскую Ю. В. Калюты [6, с. 131]. Такой обмен обеспечивает взаимовлияние и синтез художественных традиций двух стран в контексте современной академической живописи [9, с. 138].

Говоря о первом интервьюируемом, необходимо отметить, что опыт Вэй Цзе в контексте российско-китайского художественного образования связан с обучением в Российской академии художеств имени И.Е. Репина. По прошествии обучения Вэй Цзе смог реализовать себя как педагог в ведущих образовательных институтах Китая.

По мнению Вэй Цзе, российская академическая школа живописи, обладающая многовековыми традициями, признана одной из наиболее строгих и фундаментальных систем подготовки художников. Китай, в свою очередь, демонстрирует возрастающий интерес к интеграции международных образовательных практик, что особенно ярко проявляется в живописи маслом.

Период обучения Вэй Цзе в Санкт-Петербургской академии художеств им. Репина (2005–2012) был не только временем технической и пластической подготовки, но и формирования его устоявшихся эстетических взглядов. Вэй Цзе отмечает, что в процессе обучения, именно дисциплины, связанные с анатомией и цветной штудией, послужили основой его визуального мышления.

После завершения обучения и возвращения в Китай Вэй Цзе стал активно вовлекаться в образовательную деятельность. С 2012 года он преподавал в различных художественных вузах — от Пекинской академии танцев до Центральной академии изящных искусств. Одним из главных ориентиров для его педагогической практики становится адаптация российских методов к китайской образовательной системе.

По мнению Ван Цзе российская система обучения живописи превосходит китайскую по своей логике и структурности: вместо фрагментарного преподавания дисциплин она предлагает целостный подход, в которой каждый этап подготавливает обучающегося к следующему.

Значительным этапом в преподавательской биографии Вэй Цзе стало его участие в работе мастерской имени Ю. В. Калюты — арт-пространстве, сочетающем традиционный академизм с элементами современной экспрессии. Эта студия не отвергает строгие академические принципы, но ставит их в контекст эмоционального восприятия и субъективной трактовки образа. Студенты обучаются воспринимать форму не как догму, а как средство выражения индивидуальности.

Вэй Цзе уделяет особой внимание работе с цветом, подчеркивает важность понимания теплых и холодных оттенков не только с точки зрения физики света, но и как средства передачи психологического состояния. В этом контексте принципы мастерской имени Ю. В. Калюты находят параллели с китайской живописью тушью, в частности с концептом «белого как черного», в котором пустота несет семантическую нагрузку.

По мнению Вэй Цзе данная система делает обучение более полным и универсальным, а художника — способным адаптироваться к различным художественным задачам. Его практика демонстрирует, что взаимопроникновение культурных и

методологических систем не разрушает аутентичность, а напротив, усиливает потенциал художественного высказывания.

Подводя итог, следует отметить, что преподавательская и художественная деятельность Вэй Цзе — пример эффективного взаимодействия академических традиций и современных поисков в области живописи. Его путь иллюстрирует потенциал российской художественной методологии при её адаптации к другим культурным и образовательным системам. В условиях усиливающегося межкультурного диалога такие преподаватели-художники становятся ключевыми посредниками в формировании глобальной художественной грамотности нового типа.

Во втором интервью участвовал Чжан Чжихай — художник и преподаватель, чья биография также способна наглядно иллюстрировать потенциал академического реализма как универсального инструмента художественного воспитания в условиях культурного диалога. Период обучения Чжан Чжихая в Санкт-Петербургской академии художеств им. Репина оказался фундаментальным в формировании его художественной базы.

Продолжая свое обучение и начав преподавательскую практику, Чжан Чжихай сталкивается с иной художественной средой — мастерской Ю. В. Калюты, представляющей более свободный подход к живописи, в которой сочетаются элементы академизма и экспрессивного письма. Ключевой категорией становится различие между «живописью» и «письмом»: первая строится на точности и послойной работе кистью, вторая — на эмоциональном мазке, свободе жеста, сходной с каллиграфией.

Такой подход особенно значим в контексте китайской визуальной культуры, где традиция тушевой живописи и каллиграфии имеет глубокие корни. Мастерская Ю. В. Калюты, по мнению художника, позволяет найти баланс между формальной точностью и личным высказыванием, освобождая от местами избыточной академичной жесткости и стимулируя развитие визуального языка, насыщенного эмоцией и духом.

С 2024 года Чжан Чжихай работает в Центральной академии изящных искусств Китая. Важно обозначить, что одной из центральных задач, которую он ставит в построении своего педагогического процесса, является внедрение в китайскую систему тех элементов российского образования, которые позволяют формировать из обучающегося не просто техничного исполнителя, а художника, владеющего композиционным мышлением.

Формулируя вывод об опыте Чжан Чжихая, следует упомянуть, что он демонстрирует возможности эффективного и последовательного синтеза традиционного академического реализма с новыми, более свободными формами живописного выражения и мышления. Его преподавательский опыт в Китае свидетельствует о востребованности методик, сочетающих дисциплину формы с экспрессией жеста, структурность композиции с личной интерпретацией. В условиях растущего интереса к международному сотрудничеству в сфере искусства подобные фигуры становятся важными агентами педагогической трансформации и посредниками между традиционным письмом и развивающимися тенденциями.

Следующее интервью посвящено Чжан Хунтао, отправной точкой в становлении как профессионала стало поступление в Академию художеств им. Репина в 2010 году. По его словам, академическое образование дало строгость и дисциплину мышления, что особенно важно для дальнейшего новаторства. Чжан Хунтао отмечает высокие требования преподавателей российского ВУЗа к пониманию материала, его трактовке и передаче в рисунке, что формирует способность к глубокому анализу формы и пространственных отношений.

После окончания академии Чжан Хунтао присоединился к мастерской Ю. В. Калюты, где академический реализм успешно сочетался с выразительной и, в то же время, спонтанной манерой письма. Мастерская Ю. В. Калюты, по мнению Чжан Хунтао, стала

пространством для расширения границ художественного языка. Процесс обучения в мастерской Ю. В. Калюты не противопоставляло себя академизму, а дополняло его, способствуя раскрытию индивидуального художественного мышления.

Особую роль в процессе получения образования играло понятие «творческого портрета» — формы, выходящей за рамки формального сходства. В данном понятии портрет становился полем интерпретации, эмоционального напряжения и некоторого метафорического смысла. Таким образом, следует обозначить, что обучение в мастерской Ю. В. Калюты дало ощутимый импульс к переосмыслению репрезентативности как основной цели живописи.

В данном случае мастерская Ю. В. Калюты становится важным мостом между традицией и будущим, так как китайская живопись нуждается в языковой гибкости: традиционное письмо тушью не должно изолироваться от влияния западной палитры, объёмного моделирования и колористики.

Опыт Чжан Хунтао демонстрирует, как сосуществование академической строгости и творческой свободы может дополнять друг друга в контексте современного художественного образования. Его путь от Санкт-Петербургской академии художеств им. Репина до собственной преподавательской и художественной практики в Китайской Народной Республике демонстрирует возможности продуктивного межкультурного синтеза. Развитие масляной живописи в стиле «Се И» как гибридного жанра открывает новые перспективы не только для китайского искусства, но и для глобального визуального диалога.

Образование в Санкт-Петербургской академии художеств им. Репина стало отправной точкой профессионального становления следующего интервьюируемого Ван Тинтин. Она подчёркивает значение базовых дисциплин — учебного рисунка, анатомии и длительной работы над натурой в технике масляной живописи. Эти элементы сформировали способность к точной передаче объёма, пропорций и внутренней логики формы.

Существенную трансформацию художественного мышления Ван Тинтин связывает с обучением в мастерской Ю. В. Калюты. Здесь она столкнулась с новой для себя моделью работы: вместо академической копии — интерпретация, вместо точности — живописная энергия, вместо закрытой формы — эмоциональное дыхание мазка. Особое влияние на Ван Тинтин оказал проект под названием «Слияние традиции и современности», в котором ей предлагалось объединить китайские живописные принципы с техникой западной масляной живописи. Получив данный опыт Ван Тинтин осознала, что современная живопись не является простым механическим наложением техник, а синтез чувств, культуры и индивидуального видения.

Опыт Ван Тинтин демонстрирует, как академическая основа может стать трамплином к личной художественной свободе. Её путь, который расстилается от строгого реализма к синтетической, эмоционально заряженной живописи — отражает не только индивидуальную трансформацию, но и более широкие тенденции развития китайского искусства в целом. Методология мастерской Ю. В. Калюты и российской художественной школы, соединённые в одном художественном сознании, открывают новые возможности для педагогики, творчества и культурного диалога.

Последнее интервью было посвящено одному из примеров продуктивного взаимодействия различных академических систем, которым является Хуан Юаньпэн — китайский художник, прошедший обучение как в Китайской академии художеств, так и в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Его путь представляет особый интерес для изучения влияния межкультурных факторов на формирование художественного метода.

В Китайской академии художеств Хуан Юаньпэн получил фундаментальные навыки рисунка и живописи, однако, в процессе обучения преобладал формализм, связанный с подготовкой к экзаменам. Это накладывало ограничения на творческое самовыражение и зачастую сводило живопись к техническому мастерству.

Важнейшей точкой в творческом пути художника стало поступление в Российскую академию живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Приезд в Россию оказался для Хуан Юаньпэна не просто академическим опытом, но и культурным потрясением. По его словам, именно в России он впервые «почувствовал» живопись — как форму живого выражения, насыщенного эмоциями и личным отношением художника к натуре.

Творческий путь Хуан Юаньпэна иллюстрирует сложность и продуктивность межкультурного художественного обмена. Биография Хуан Юаньпэна может служить примером того, как различия академических систем способны стать не препятствием, а ресурсом для формирования уникального художественного языка. Опыт взаимодействия китайской и российской школ позволил художнику обрести собственный путь и глубокое понимание сути живописи как формы постижения мира и самого себя.

В ходе исследования перед интервьюируемыми были поставлены следующие вопросы:

1. За время обучения в мастерской Юрия Калюты, наставления или руководство каких педагогов оказали на вас наибольшее влияние? Можете ли вы привести примеры того, как они повлияли на ваши художественные концепции и творческие методы?

2. Вернувшись в Китай преподавать, как вы совмещали знания и опыт, полученные в мастерской Калюты, с преподавательской практикой в Китае? С какими трудностями вы столкнулись и как вы их решили?

3. С вашей точки зрения, каково текущее состояние масляной живописи в стиле «Се И» в Китае? По сравнению со средой создания масляной живописи, с которой вы столкнулись во время учебы в России, в чем заключаются существенные различия?

4. Как элементы традиционной китайской культуры отражены в вашей масляной живописи в стиле «Се И»? В чем, по-вашему, заключается уникальная ценность традиционной китайской культуры для масляной живописи в стиле «Се И»?

5. Каковы ваши ожидания и предложения относительно будущего развития масляной живописи в Китае? Какую роль, по вашему мнению, должно играть молодое поколение художников в содействии развитию масляной живописи?

Опираясь на обобщённый опыт пяти художников — Вэй Цзе, Чжан Чжихая, Чжан Хунтао, Ван Тинтин и Хуан Юаньпэна — и принимая во внимание их интервью, можно дать следующие комплексные ответы на поставленные вопросы:

1. Все опрошенные художники единодушно признают, что Юрий Калюта оказал на них исключительное влияние — как художник, педагог и культурный посредник. Он сочетал определенную академическую строгость с уважением к индивидуальности студента. Особенно подчёркивается его подход к «живой живописи», придающий важность эмоциональной энергетике мазка и целостному восприятию формы.

Например, Вэй Цзе указывает на важность драматургии цвета и динамики композиции, подчеркнутой в мастерской Ю. В. Калюты, а Хуан Юаньпэн подчеркивает влияние Калюты как наставника, поощряющего выражение традиционных китайских тем через европейские техники. По словам интервьюируемых Калюта всегда настаивал на глубоком моделировании, но при этом учил студентов находить свои собственные акценты — будь то ритм мазка, фактура или культурная ассоциация.

2. Все интервьюируемые отмечают, что главной задачей после возвращения в Китайскую Народную Республику стало адаптировать российскую академическую методику к китайским образовательным реалиям. Например, Чжан Чжихай пытался

внедрить системную работу с композицией и моделированием, в то время как Ван Тинтин применяла принцип «намеренного мазка» и эмоциональной цветовой интерпретации.

Основные трудности, возникшие у вернувшихся художников, получивших опыт и образование в российских учебных заведениях, заключался в следующем:

— неготовность студентов к длительной, многоуровневой работе над формой;
— склонность к копированию вместо творческого осмысления;
— дефицит времени и методической поддержки в учебных заведениях.

Решение возникших проблем находилось в комбинированной педагогике, которая включала в себя соединения анатомии и композиции с практикой живописи в стиле «Се И», а также студийную работу с проектами, где студенты создавали произведения, отражающие их личное отношение к натуре или культуре.

3. Масляная живопись в стиле «Се И» в Китае, по мнению всех интервьюируемых, находится на стадии активного становления. Она развивается сразу в двух векторах:

— как форма технического освобождения от академических канонов;
— как поиск национальной идентичности в современном языке живописи.

Основные отличия:

— В России студия — это органичная часть академии, где ценится индивидуальный подход и мастерская свобода;
— В Китае живопись в стиле «Се И» зачастую воспринимается как «отступление» от канона, а не как его развитие.

Тем не менее, под влиянием выпускников российских школ формируется новая педагогическая среда, стремящаяся интегрировать эмоциональность, тему и экспериментальность.

4. Во всех интервью подчёркивается, что дух «Се И» китайской традиционной живописи вдохновил художников на переосмысление европейской масляной техники. Например:

— Хуан Юаньпэн создаёт картины, вдохновлённые львиными танцами и весенними обрядами;
— Ван Тинтин в проектах объединяет тушевую динамику мазка с западной цветовой логикой;
— Чжан Хунтао говорит о слиянии формы и каллиграфии как о метафоре.

Ценность китайской культуры заключается в ассоциативности, метафоричности, уважении к пустоте и невербальному чувству, что открывает новые подходы к пластике, фону, композиции в масляной живописи.

5. Художники сходятся в следующем:

— Современная китайская масляная живопись должна отказаться от подражания западным образцам и искать свой собственный синтез, основанный на культурной самобытности и идентичности.
— Молодое поколение художников должно не просто учиться технике, а переосмысливать академизм в контексте своей культуры и времени.
— Будущее — за проектным обучением, критическим мышлением и подходом, учитывающим множество стилей, где уместны и фигуративизм, и абстракция, и национальные мотивы.

Заключение. Результаты исследования показывают, что обучение в мастерской Ю. В. Калюты стало для китайских художников не только этапом технического и художественного становления, но и пространством переосмысления собственной культурной идентичности через призму академического реализма. Опыт выпускников демонстрирует, что российская методология, основанная на глубоком понимании формы, цвета и композиции, успешно адаптируется к условиям китайской художественной

педагогики, обогащая её эмоциональностью, экспериментальностью и концептуальной гибкостью.

Мастерская Калюты выступает как связующее звено между академической традицией и современными формами живописного мышления, формируя поколения художников, способных к продуктивному межкультурному диалогу. Высшее художественное образование как в России, так и в Китае играет ключевую роль в сохранении национальной и этнической идентичности, актуализируя традиционное культурное наследие через внедрение межкультурного диалога в образовательные программы и творчество обучающихся [8, с. 276]. Обучающиеся и выпускники мастерской участвуют в различным выставках, представляя свое творчество на широкое обозрение [5, с. 277]. Такое преимущество сплоченных международных проектов в сфере обучения и образования заключается в объединении усилий и ресурсов различных государств для выполнение современных вызовов и задач, представляющих интерес для каждой из сторон таких проектов [7, с. 60]. В условиях растущего интереса к глобальному взаимодействию в сфере искусства, подобные примеры художественного синтеза приобретают особую актуальность. Масляная живопись в стиле «Се И», находясь на пересечении традиций и инноваций, становится мощным инструментом культурной коммуникации и самовыражения в XXI веке. Говоря о международных тенденциях, стоит сделать вывод о том, что в современном мире они исключительно важны для образовательных учреждений и организаций [10, с. 61].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван С. Исследование влияния традиционного китайского искусства на развитие русского искусства масляной живописи // 4-я Международная конференция по вопросам образования, языка, искусства и межкультурной коммуникации (ICELAIC 2017). Atlantis Press, 2017. С. 498–500.
2. Ван Ч. Художник АА Мыльников и его китайские ученики // Университетский научный журнал. 2019. №. 48. С. 162-171.
3. Грачева С. М. Сохранение традиций Сурикова в творчестве современных петербургских академических живописцев // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2023. №. 1 (14). С. 8-21.
4. Грачева С. М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. №. 4 (23). С. 86-101.
5. Грачева С. М., Кейран В. В., Межинская В. Р. Выставка дипломных работ выпускников академических вузов в парадных залах Академии художеств–2022 // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. №. 64. С. 266-283.
6. Лян П. Формы художественной коммуникации в институциональной среде современного Санкт-Петербурга // Философия и культура. 2024. №. 4. С. 127-140.
7. Медяник Е. И. Совместные образовательные проекты как инновационная форма сотрудничества России и Китая в XXI веке // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2016. Т. 16. № 1. С. 54–64.
8. Чжан С. Художественное образование Китая и России: к проблеме сохранения национальной идентичности в условиях межкультурного диалога // Знание. Понимание. Умение. 2024. № 1. С. 272-278.
9. Чжао С. Интеграционный ресурс современной академической живописи Китая–России. 2023. С. 132-141.
10. Шуцзин В. Художественное образование в Китае в XX веке: национальные черты, международные тенденции и российское влияние (на примере Центральной академии изящных искусств) // Культура и искусство. 2021. №. 4. С. 54-65.

REFERENCES

1. Wang S. Research on the Influence of Chinese Traditional Art on the Development of Russian Oil Painting Art //4th International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC 2017). Atlantis Press, 2017. Pp. 498–500.
2. Wang C. Artist A. A. Mylnikov and His Chinese Students // University Scientific Journal. 2019. No. 48. Pp. 162–171.
3. Gracheva S. M. Preserving the Traditions of V. I. Surikov in the Work of Contemporary Academic Painters of St. Petersburg // Fine Arts of the Urals, Siberia, and the Far East. 2023. No. 1 (14). Pp. 8–21.
4. Gracheva S. M. Creative Interactions between Contemporary St. Petersburg and Chinese Artists // The Art of Eurasia. 2021. No. 4 (23). Pp. 86–101.
5. Gracheva S. M., Keyran, V. V., Mezhinskaya, V. R. Exhibition of Diploma Works by Graduates of Academic Art Institutions in the Grand Halls of the Academy of Arts – 2022 // Scientific Proceedings of the St. Petersburg Academy of Arts. 2023. No. 64. Pp. 266–283.
6. Liang P. Forms of Artistic Communication in the Institutional Environment of Contemporary St. Petersburg // Philosophy and Culture. 2024. No. 4. Pp. 127–140.
7. Medyanik E. I. Joint Educational Projects as an Innovative Form of Cooperation between Russia and China in the XXI Century // Vestnik RUDN. Series: International Relations. 2016. Vol. 16. No. 1. Pp. 54–64.
8. Zhang S. Art Education in China and Russia: On the Issue of Preserving National Identity in the Context of Intercultural Dialogue // Knowledge. Understanding. Skill. 2024. No. 1. Pp. 272–278.
9. Chzhao C. Integracionnyj resurs sovremennoj akademicheskoj zhivopisi Kitaja–Rossii. 2023. Pp. 132-141.
10. Shujing W. Art Education in China in the 20th Century: National Characteristics, International Trends, and Russian Influence (on the Example of the Central Academy of Fine Arts) // Culture and Art. 2021. No. 4. Pp. 54–65.

Баранов Владимир Станиславович
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Baranov Vladimir S.
Associate Professor of the Department of Pop and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛИСТА В ВУЗЕ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые аспекты становления личности эстрадно-джазового вокалиста в условиях высшего музыкального образования. Анализируются педагогические подходы к формированию технологических навыков студентов, их артистизма и творческой самореализации. особое внимание уделено интеграции элементов классической, джазовой и современной вокальной школы в учебный процесс. Автором предложены методические рекомендации по оптимизации процесса обучения студентов основам эстрадно- вокального мастерства с учетом современных тенденций к профессиональной подготовке молодого поколения музыкантов.

Ключевые слова: образование, музыкальное образование, эстрадно-джазовое вокальное искусство, профессиональная подготовка, вокальная педагогика, методика обучения, творческая самореализация, технологический подход.

FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF A VARIETY AND JAZZ VOCALIST IN A UNIVERSITY: A TECHNOLOGICAL APPROACH

Abstract. The article examines the key aspects of the formation of the personality of a pop-jazz vocalist in the context of higher music education. Pedagogical approaches to the formation of students' technological skills, their artistry and creative self-realization are analyzed. Particular attention is paid to the integration of elements of classical, jazz and modern vocal schools into the educational process. The author offers methodological recommendations for optimizing the process of teaching students the basics of pop-vocal skills, taking into account modern trends in the professional training of the young generation of musicians.

Keywords: education, music education, pop-jazz vocal art, professional training, vocal pedagogy, teaching methods, creative self-realization, technological approach.

Процесс профессиональной подготовки будущих эстрадно-джазовых певцов в учреждениях высшего профессионального образования предполагает не только освоение студентами технических навыков, но и развитие артистического мышления, эмоциональной выразительности и способности к творческой самореализации. Современный исполнитель должен быть универсальным, обладать широким стилистическим кругозором и уметь адаптироваться к различным форматам сценического и студийного взаимодействия.

В этой связи особую актуальность приобретает вопрос о том, каким образом объединить на практике разнообразные педагогические подходы, для системно-целостного развития студента-эстрадного вокалиста как профессионального музыканта и творческой личности. Это связано с тем, что современный рынок музыкальной индустрии, работодатели требуют от выпускников вузов не только сформированного на высоком уровне навыков исполнительского мастерства, но и умений адаптироваться к динамично

изменяющимся условиям, новациям в бурно развивающемся музыкально-информационном пространстве. Именно поэтому одной из основных задач профессионального обучения будущих эстрадно-джазовых певцов в вузе, несомненно, выступает работа преподавателя над постановкой голоса.

Следует отметить, что отечественная эстрадно-вокально-исполнительская и педагогическая школа определяет постановку голосового аппарата как развитие координационных связей голоса и музыкально-слуховых представлений, овладение плавным и равномерным дыханием при исполнении, работу над преодолением зажимов и правильной дикцией. Иными словами, постановка голоса – это методическая и планомерная адаптация и развитие голосового аппарата студента-вокалиста в целях приобретения и развития певческих навыков и привычек, формирующихся при условии гармоничных и взаимодополняющих соотношений между слуховыми представлениями и мускульно-мышечной памятью. Очевидно, что корректно организованный педагогом процесс работы со студентом над постановкой голоса, открывает большие возможности для расширения у него звуковысотного и динамического диапазона, а также формированию свободного владения различными вокальными приемами в широком спектре жанров и стилей.

Как известно, эстрадно-джазовое вокальное искусство – это специфичная певческая парадигма, впитавшая в себя элементы как народной, так и академической традиции. Эстрадная музыка является их синтетической производной, поэтому она обладает более широкими возможностями варьирования, получая полную свободу поиска нового, неповторимого звучания.

В связи с этим, одна из задач, стоящая перед преподавателем – это поиск и выработка оригинальной певческой манеры студента-эстрадного певца, которая должна быть всегда узнаваема в среде слушательской аудитории. Для решения этой непростой задачи, необходимо овладеть широким спектром вокально-технических приемов, включая владение различными артикуляционными и резонансными техниками, навыками управления дыханием и голосовыми регистрами.

Следовательно, необходимо разработать и внедрить комплексную методику преподавания дисциплины, направленную на формирование у студентов-выпускников компетенций, позволяющих им успешно адаптироваться в своей будущей профессиональной деятельности, обладать навыками выбора совершенствования своей профессиональной траектории.

Постановка голосового аппарата, музыкально-теоретическая подготовка, углубленный курс сольфеджио в этой связи являются ключевыми элементами, которые закладывают основу формирования профессиональных компетенций у студентов-вокалистов в вузах культуры и искусств. Показателем сформировавшегося профессионально-компетентностного мировоззрения музыканта-вокалиста является его способность профессионально оценивать реакцию слушательской аудитории; умения саморегулировать эмоционально-чувственное состояние на сцене, навыки эмоционально «вживания» в музыкальный образ песни для обеспечения целостности музыкально-коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель». При этом исполнитель несет двойную ответственность – перед слушателями за непосредственное исполнение с одной стороны, и перед композитором за наиболее точное воспроизведение творческого замысла последнего. Поэтому, очень важно для преподавателя вокала выработать и использовать наиболее эффективные методы для формирования профессиональных компетенций будущих исполнителей.

Обучение молодых музыкантов эстрадно-джазовому вокальному искусству должно быть основано на лучших образцах отечественной и западноевропейской вокальных школ. Корректный подбор репертуара должен строиться с учетом особенностей музыкально-

слуховых представлений, ладотонального чувства и звуковысотной ориентации, мелодического, гармонического и тембрового слуха, метроритмического и полифонического мышления. В этой связи преподавателю важно определиться с репертуаром для каждого студента, который должен основываться на принципе соответствия аксиологических аспектов художественно-эстетической значимости произведения и его доступности, как с точки зрения технического освоения, так и на уровне музыкально-теоретического осмысления.

При подборе репертуара, преподавателю необходимо использовать уже апробированные на практике формы, технологии, методы, отдавая предпочтение классическим образцам эстрадно-джазового искусства; учитывать уровень артистических способностей студента, которые должны гармонично сочетаться с спецификой исполнения песни, ее стиля и жанровой особенности.

Важным аспектом формирования профессиональных компетенций эстрадно-джазового певца является сформированный у студента индивидуальный стиль. Движения, жесты, мимика, в особенности движения глаз и выразительность взгляда должны исходить от сердца, со всей искренностью переживающего содержание исполняемого произведения. Преподаватель должен сконцентрировать свою работу над вживанием студента в образ песни, применяя различные ситуативные комбинации (эпизоды из личной жизни, исторические события, предполагаемые сюжеты и пр.).

Особенно важно обращать внимание на культуру извлечения звука, интонационного проведения мелодии, фразировки. Овладение приведенными элементами исполнительства вкупе с усвоением различных видов вокальной исполнительской техники, позволяет расширить горизонты формирования профессиональных компетенций студентов-вокалистов. Всему этому, конечно же, должны сопутствовать: развитие навыков чтения с листа, умение транспонировать и самостоятельно анализировать структуру музыкального произведения.

В процессе подготовки высококвалифицированных специалистов в области эстрадного вокального музицирования преподавателю необходимо проводить работу по формированию у студента художественного вкуса. Умение выделить из бесконечного «хаосмоса» мирового музыкального наследия истинно «космически-прекрасное», околомузыкальный «хаос» – это явный признак критического мышления и музыкально-компетентностной рефлексии эстрадно-джазового исполнителя.

По мнению кандидата философских наук О. В. Шелякина, музыкальное произведение является средством и способом «познания и духовно-нравственного освоения действительности» [4]. Данная идея подчеркивает важность музыкального искусства в формировании мировоззрения и этических ценностей, поэтому важным является донести эти мысли до обучающихся, которые стремятся стать высококвалифицированными музыкантами.

Духовно-нравственное воспитание студентов-вокалистов может способствовать их саморефлексии и следствием рефлексии выступит требовательность к себе и своей деятельности; ясность в постановке профессиональных целей и задач, инициативность и активная творческая мотивация.

Свободно ориентируясь среди массива специальной литературы по музыкальному искусству в широком понимании, эстрадно-джазовый певец тем самым раздвигает горизонты своей творческой деятельности и это в сою очередь, дает большие возможности для плодотворного поиска неповторимого имиджа и собственного исполнительского стиля. Широта взглядов и эрудиция предполагают владение специальным категориальным аппаратом в области музыкального искусства, без чего анализ музыкального произведения и его интерпретации не представляется возможным. Собственная точка зрения на явления

музыкальной жизни и процессы в искусстве вообще, осознание специфических свойств музыкального исполнительства – явный признак профессионализма музыканта.

Выступая на сцене, эстрадно-джазовый певец должен демонстрировать высокую степень артистичности и свободы самовыражения, оптимальную приближенность своей художественной интерпретации к авторскому замыслу. При этом сохранение традиции различных исполнительских школ не должно носить догматического характера. Современное прочтение композиторского замысла – дань традиции, но не ее абсолютная копия.

Важную роль в формировании профессиональных компетенций играет психофизиологический фактор. Если исполнитель способен качественно рефлектировать в отношении своего слухового мышления, эмоционального и волевого способов музыкального воплощения с одновременным использованием механизмов творческого воображения, значит – это явный признак профессиональной компетенции в области искусства вокала.

Достигнув оптимальной степени исполнительского мастерства, ни в коем случае не следует на этом останавливаться. В итоге это может привести к стагнации и даже к частичной утрате некоторых навыков исполнения. Необходимо постоянно находиться в форме, уделяя достаточное количество времени на репетиционную и концертную деятельность, поступательно совершенствуя исполнительское мастерство.

По мере расширения репертуара, исполнителю-вокалисту необходимо составлять отдельные концертные программы и по возможности создавать новые музыкальные проекты на перспективу с учетом текущих слушательских предпочтений и задач музыкально-просветительской деятельности. Знание особенностей композиторских стилей, жанров и техник в культурно-историческом контексте, умение провести всесторонний анализ музыкального произведения, представить собственную, неповторимую вокальную интерпретацию, и, наконец, овладение навыками поиска исполнительских решений – вот тот ключ к успешной реализации творческого потенциала эстрадного певца в музыкальном пространстве социокультурной сферы.

Формирование профессиональных качеств эстрадно-джазового вокалиста – сложный и многоплановый процесс, требующий интеграции технической, артистической и творческой подготовки. Эффективность этого процесса зависит от грамотно спроектированной методики обучения, профессионализма педагога и активной позиции студента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джазовое образование в России: история и современность: материалы II Всероссийской научно-практической конференции «Непрерывный цикл эстрадно-джазового обучения: школа – училище – вуз» / сост. Л.К. Кудоярова, А.Р. Сабирова; М-во культуры РФ, Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. – Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2013. – 199 с.
2. Кизилова Е. В. Развитие певческих навыков в процессе обучения эстрадному вокалу / Е. В. Кизилова, Т. Р. Нехай; Адыгейский гос. ун-т, Ин-т искусств, Каф. музыкально-исполнительских дисциплин. – Майкоп, 2014. – 55 с.
3. Савина Н. Г. Вокал, сцена, театр: аспект сохранения голоса артиста, как средства художественного выражения / Н. Г. Савина // Состояние и проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства Дальнего Востока России сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, 17-18 ноября 2010 года, г. Хабаровск. – Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т искусств и культуры, 2010. – С. 171-176.

4. Шелякина О.В. Музыкальное произведение как способ познания действительности: дисс. на соискание ученой степени канд. философских наук: специальность 09.00.13 – «Философская антропология, философия культуры» / О. В. Шелякин; Учреждение Рос. акад. наук Ин-т философии РАН. – М., 2011. – 122 с.

REFERENCES

1. Dzhazovoe obrazovanie v Rossii: istorija i sovremennost': materialy II Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Nepreryvnyj cikl jestradno-dzhazovogo obuchenija: shkola – uchilishhe – vuz» / sost. L.K. Kudojarova, A.R. Sabirova; M-vo kul'tury RF, Ufimskaja gos. akad. iskusstv im. Zagira Ismagilova. – Ufa: UGAI im. Z. Ismagilova, 2013. – 199 p.
2. Kizilova E. V. Razvitie pevcheskih navykov v processe obuchenija jestradnomu vokalu / E. V. Kizilova, T. R. Nehaj; Adygejskij gos. un-t, In-t iskusstv, Kaf. muzykal'no-ispolnitel'skih disciplin. – Majkop, 2014. – 55 p.
3. Savina N. G. Vokal, scena, teatr: aspekt sohranenija golosa artista, kak sredstva hudozhestvennogo vyrazhenija / N. G. Savina // Sostojanie i problemy kadrovogo obespechenija sfery kul'tury i iskusstva Dal'nego Vostoka Rossii sbornik materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, 17-18 nojabrja 2010 goda, g. Habarovsk. – Habarovsk: Habarovskij gos. in-t iskusstv i kul'tury, 2010. – Pp. 171-176.
4. Sheljakina O.V. Muzykal'noe proizvedenie kak sposob poznanija dejstvitel'nosti: diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. filosofskih nauk: special'nost' 09.00.13 – «Filosofskaja antropologija, filosofija kul'tury» / O. V. Sheljakin; Uchrezhdenie Ros. akad. nauk In-t filosofii RAN. – M., 2011. – 122 p.

Мамбетова Айше Серверовна
аспирант
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»
e-mail: aishe1230@gmail.com
Научный руководитель – доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор
Щербакова А. И.

Mambetova Aishe S.
graduate student
Moscow State Institute of Music them. A.G. Schnittke
Scientific supervisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies, Professor
Shcherbakova A. I.

ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ: НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ А.Л. ИОХЕЛЕСА И В.Б. НОСИНОЙ

Аннотация. В статье рассматривается феномен российских фортепианных школ на примере творчества и педагогической деятельности А.Л. Иохелеса и В.Б. Носиной. Анализируется их вклад в развитие фортепианного искусства, особенности метода обучения, связь с великими представителями русской музыкальной традиции, а также значение для формирования нового поколения профессиональных музыкантов. Особое внимание уделяется исследованию творческих подходов к интерпретации произведений классиков, подчеркивается необходимость сохранения традиций и внедрения инновационных методик обучения. Рассматриваются актуальные проблемы, стоящие перед современными фортепианными школами, и намечаются пути их решения.

Ключевые слова: отечественные фортепианные школы, Александр Иохелес, Вера Носина, исполнительство, педагогика, традиция, интерпретация, методология обучения, преемственность, профессиональные навыки, творческий процесс, профессиональная подготовка музыкантов, современные тенденции.

THE PHENOMENON OF NATIONAL PIANO SCHOOLS ON THE EXAMPLE OF THE SCHOOL OF A.L. IOKHELES AND V.B. NOSINA

Abstract. The article examines the phenomenon of Russian piano schools on the example of the creative and pedagogical activities of A.L. Iokheles and V.B. Nosina. The article analyses their contribution to the development of piano art, the peculiarities of their teaching method, their connection with the great representatives of the Russian musical tradition, and their significance for the formation of a new generation of professional musicians. Special attention is paid to the study of creative approaches to the interpretation of classical works, the necessity of preserving traditions and introducing innovative teaching methods is emphasised. Current problems facing modern piano schools are examined and ways of solving them are outlined.

Keywords: Russian piano schools, Alexander Iokheles, Vera Nosina, performance, pedagogy, tradition, interpretation, teaching methodology, continuity, professional skills, creative process, professional training of musicians, modern trends.

Отечественные фортепианные школы являются неотъемлемой частью российской музыкальной культуры. Данные школы, сформированные под влиянием выдающихся педагогов и исполнителей, занимают значительное место на мировой музыкальной сцене. В данной работе мы рассмотрим одну из ярчайших русских фортепианных школ, представленную именами двух выдающихся ее представителей: Александра Львовича Иохелеса и Веры Борисовны Носиной.

Рассматриваемая тема принадлежит к кругу вопросов, касающихся проблематики «истоки – традиции – школы – новации» в сфере фортепианного искусства. Эта тема вызвала новую волну интереса благодаря блестящим, открывающим широкое поле для научной дискуссии работам А.М. Меркулова, Б.Б. Бородина, В.П. Чинаева и других. Солидаризируемся с мнением А.М. Меркулова, указывающем в статье с говорящим названием «Русская фортепианно-исполнительская школа или школы: к постановке проблемы» на «расслоённость», «внутреннюю полифоничность» и своеобразную «полистилистичность» русской (советской) фортепианной школы. При использовании общих выражений – «русская музыка», «русский театр», «русский стиль игры» и прочее исследователь призывает к осознанию того факта, что «за этими собирательными понятиями обычно стоит множество различных творческих направлений, систем, школ» [4].

Сходного мнения придерживается и Р.Р. Шайхутдинов: «Очевидно, что обилие ярких фигур современного российского фортепианного искусства позволяет с достаточной определённостью классифицировать их с точки зрения принадлежности к той или иной ветви отечественного пианизма, к профессиональной “семье”». Исследователь утверждает, что помимо школ «большой четвёрки» – К.Н. Игумнова, А.Б. Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, – немалый хронологический объём и многообразие явлений фортепианного искусства логично приводят к более подробной дифференциации и изучению творческих линий, связанных как с именами Л.Н. Оборина, Я.В. Флиера, Я.И. Зака, Г.Р. Гинзбурга, так и с выдающимися мастерами последующего поколения, такими как С.Л. Доренский, В.В. Горностаева, Д.А. Башкиров, М.С. Воскресенский и другие. При этом, как справедливо указывает Шайхутдинов, «главная цель здесь – не искусственное разделение явлений, связанных общими истоками, а открывающиеся возможности более детального и продуктивного (в том числе, сравнительного) анализа» [9].

Как известно, А.Л. Иохелес принадлежит к фортепианной школе К.Н. Игумнова, который, в свою очередь, был учеником Н.Г. Рубинштейна. Эта линия преемственности, связанная с великими именами русской музыкальной традиции, оказала значительное влияние на формирование педагогического стиля Иохелеса. Он не только перенял технические и художественные принципы своих учителей, но и развил их, адаптируя к новым условиям и запросам времени.

Фортепианная школа Иохелеса дала миру множество замечательных и при этом очень разных пианистов. Это Лев Оборин, Мария Гринберг, Яков Флиер, Роза Тамаркина, Белла Давидович, Наум Штаркман, Мария Гамбарян и другие. В этом созвездии имён свою нишу, своё почетное место занимает Иохелес. Безусловно у всех игумновцев есть черты, которые роднят их с учителем и позволяют нам говорить об их общей школе. Прежде всего, это особое отношение к звуку, редкое умение осуществлять посредством фортепианного звучания живой диалог со слушателями, ведь принцип слияния с клавиатурой был заложен в туше самого Игумнова. Также, нельзя не сказать о внутренней культуре, которая выражалась и ощущалась в обаянии и интеллигентности в жизни и на сцене: можно заметить непосредственность исполнительского воплощения образов, особую тонкость поэтического переживания в исполнении Игумнова и его продолжателей. Наконец, важнейшим качеством, объединяющим всех игумновцев, является простота, чувство

удивительной ясности, лёгкости и цельности. «Он был совершенно замечательным человеком, – вспоминает Мария Гамбарян о своем учителе, – простота, свойственная ему в музыке, была присуща ему в жизни. Очевидно, так оно и бывает. Простота, искренность, скромность и непосредственность – вот, пожалуй, его главные характерные черты» [3].

Как указывал сам Игумнов: «Моя педагогика теснейшим образом связана с моим исполнительством, и это обусловливает отсутствие стабильности в моих педагогических установках» [5]. Может быть, этим и объясняется удивительная несхожесть, порой контрастная противоположность игумновских учеников. Вспомним, например, неистового романтика Флиера, который обладал неподдельной, редкостной горячностью переживания. Его игра была страстным порывом, полным патетики; драматизм музыкального переживания был на пределе. Иное – Александр Львович Иохелес: пианист, индивидуальность которого отмечена особым сочетанием эмоционального и рационального с немалым акцентом именно на рацио.

Родился Иохелес 27 февраля 1912 года в Москве. В 1928 году был принят на второй курс Московской консерватории в класс К.Н. Игумнова (специальное фортепиано) и А.Ф. Гедике (камерный ансамбль). С 1931 года, по предложению Гедике, начал работать в консерватории в качестве ассистента кафедры камерного ансамбля. В 1932 году блестяще окончил Московскую консерваторию: его имя было занесено на мраморную доску выдающихся выпускников. В 1932-42 годах преподавал в Московской консерватории специальное фортепиано и камерный ансамбль. С 1934 года – артист Московской филармонии, гастролировал во многих городах СССР, записывался на радио, выступал на Центральном телевидении. Был известен как сторонник расширения репертуара редкими и сложными произведениями. Так, Иохелес впервые в России исполнил Фантазию Клода Дебюсси, Концертино Артюра Онеггера, «Негритянскую рапсодию» Франсиса Пуленка. Нередко выступал с собственными транскрипциями, в частности, в 1947 году исполнил Сонату № 29 «Хаммерклавир» (ор. 106) Людвига ван Бетховена в переложении для фортепиано с оркестром. В 1940-50-е годы играл в составе фортепианного трио с Марком Затуловским и Герцем Цомыком.

Примечательно, что Иохелес реализовал себя не только как исполнитель и транскриптор, но и как автор методических пособий и рекомендаций. Им созданы замечательные озвученные пособия, касающиеся вопросов интерпретаций сочинений Баха, Бетховена, Шумана. Обращает на себя внимание не только детальная пианистическая проработка материала, но и широчайший историко-культурный фон повествования.

Иохелес разработал уникальную педагогическую систему, основанную на глубоком анализе музыкального текста и внимании к деталям. Он подчеркивал важность «мысленной игры» – работы над произведением без непосредственного контакта с инструментом. Это позволяло ученикам лучше понимать структуру и смысл произведения, что в конечном итоге способствовало более выразительному и технически совершенному исполнению.

Склад темперамента Иохелеса, дисциплинированность и гармоничность его творческого облика определили успех деятельности музыканта на посту заведующего кафедрой специального фортепиано в Институте им. Гнесиных, которую он возглавлял с 1952 по 1978 год. Педагогическая деятельность Иохелеса началась в Тбилиси. За время работы класс Иохелеса окончили такие музыканты, как Олег Майзенберг, Римма Скороходова, Игорь Бендицкий, Шимон Рухман, Фаина Айзенберг, Елена Ашкенази, Михаил Кочуров и другие.

В 1967 году выпускницей Иохелеса стала Вера Носина, которая поступила в аспирантуру и по предложению своего профессора начала преподавать в Гнесинском институте.

Вера Борисовна Носина (род. 1941) – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Заслуженный деятель культуры Киргизии, профессор кафедры фортепианного искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке и РАМ им. Гнесиных. Носина начала свою музыкальную карьеру в Самаре, где училась у Лидии Александровны Муравьевой. Позже она поступила в Государственный Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в класс Иохелеса. Она является ярким представителем московской фортепианной школы и продолжателем традиций своего учителя.

Педагогические принципы Веры Борисовны – это отдельная интересная тема, но в контексте нашей работы хотелось бы подчеркнуть черты общности, которые проявляются в деятельности Учителя и Ученика.

Одной из таких черт является стремление к глубокому анализу исполняемого; изучение и осмысление, выражающееся в оформлении своего видения и понимания музыки либо в виде озвученных пособий, либо в виде опубликованных работ.

Иохелес и Носина внесли значительный вклад в музыкальную науку. Их исследования и публикации по вопросам интерпретации музыкального текста и анализа произведений стали основой для дальнейших исследований в этой области. Это подчеркивает важность научного подхода в музыкальном образовании и его влияние на исполнительскую практику.

Область особенного интереса Носиной, истоки которого были заложены в классе Иохелеса – творчество И.С. Баха. Ею написано множество работ, посвящённых секретам интерпретации музыки великого кантора. Особо ценными, по словам самой пианистки, являются работы «Проявление музыкально-риторических принципов в клавирных сонатах К.Ф.Э. Баха», «О композиции и содержании Французских сюит И.С. Баха». И, конечно, нельзя не сказать о книге, известной практически каждому музыканту – «Символика музыки И.С. Баха» [7].

Наряду с музыкой И.С. Баха, Иохелеса и Носину роднит пристрастие и к иным репертуарным сферам – это музыка Скрябина и Шумана. Школа Иохелеса и Носиной оказала значительное влияние на исполнительское искусство, особенно в области интерпретации произведений И.С. Баха и А.Н. Скрябина. Носина, продолжая традиции своего учителя, разработала уникальные подходы к интерпретации этих композиторов, которые стали эталонными для многих современных исполнителей. Ее работы по анализу баховского наследия и скрябинских произведений стали основой для новых поколений музыкантов.

Анализируя специфику собственной педагогики и вспоминая работу в классе своего профессора, Носина указывает важнейшие, магистральные направления:

1) Выявление смысла сочинения, что непосредственно связано с эрудицией исполнителя, его знаниями о стиле, времени создания и особенностях исполняемой музыки. Иохелес и Носина понимали, что каждый музыкант обладает уникальными способностями, и стремились адаптировать свои методы обучения к идивидуальности ученика. Это позволяло ученикам максимально раскрыть свой потенциал и найти свой собственный путь в музыке.

2) Разбудить фантазию ученика, направить её на формирование внутреннего слышания пьесы, в чем во многом помогала работа над произведением без непосредственного контакта с инструментом. Это позволяло ученикам лучше понимать структуру и смысл произведения, что в конечном итоге способствовало более выразительному и технически совершенному исполнению.

3) Техническое, пианистическое приспособление к фактуре произведения (аппликатура, положение рук, способ извлечения, качество звучания, иерархия фактуры). В

сумме это играло важную роль в методах Иохелеса и Носиной. Оба педагога подчеркивают важность развития техники как основы для художественного выражения.

Исполнительский стиль Носиной характеризуется глубоким пониманием музыкального текста, вниманием к деталям и способностью передавать эмоциональную глубину произведений. Она известна своими интерпретациями произведений И.С. Баха и А.Н. Скрябина, в которых она демонстрирует уникальное сочетание технического мастерства и художественного вдохновения.

Преемственность традиций, заложенных Иохелесом и Носиной, является ключевым аспектом их вклада в развитие фортепианных школ. Их ученики продолжают развивать и адаптировать методы, заложенные их учителями, к современным условиям, что позволяет сохранять и передавать уникальные знания и опыт, накопленные в рамках московской фортепианной школы.

Влияние Иохелеса и Носиной распространяется не только в России, но и оказывает значительное воздействие на мировую музыкальную сцену. Их ученики и последователи продолжают выступать на международных конкурсах и концертах, демонстрируя высокий уровень мастерства и художественного выражения, что является свидетельством силы и глубины традиций, заложенных этими выдающимися педагогами.

Сравнение и преемственность методов Иохелеса и Носиной демонстрируют непрерывность традиций в сочетании с инновациями в музыкальном образовании. Их вклад в развитие фортепианных школ, как в России, так и за ее пределами, является важным аспектом сохранения и развития музыкального искусства.

Современные фортепианные школы сталкиваются с рядом вызовов, включая глобализацию музыкального образования, развитие технологий и изменение музыкальных предпочтений аудитории. Эти факторы требуют от педагогов и исполнителей адаптации к новым условиям, сохраняя при этом традиционные ценности и методы.

Для успешного развития фортепианных школ необходимо находить баланс между традициями и инновациями. Это включает в себя использование современных технологий в обучении, интеграцию междисциплинарных подходов и адаптацию к изменяющимся музыкальным вкусам. При этом важно сохранять ядро традиций, которое формирует уникальность и глубину фортепианного искусства.

Молодые музыканты играют ключевую роль в будущем фортепианных школ. Их энергия, креативность и открытость к новым идеям способствуют развитию и обновлению традиций. Поддержка и развитие талантов молодых музыкантов – важная задача для сохранения и процветания фортепианных школ.

В одном из своих интервью В.Б. Носина сказала очень ценную и важную мысль, касающуюся молодых музыкантов: «Я к ребятам отношусь с огромным уважением и стараюсь, конечно, чтобы они были во всеоружии: репертуар, профессиональная оснащенность, лауреатство. Делаю все возможное, чтобы они были готовы к этой непростой стезе и тяжелой, в общем-то, жизни. Честно сказать – я не вижу разницы между студентами сегодняшними и студентами тридцать лет назад. По-моему, люди вообще очень мало меняются. У сегодняшних ребят мышление бывает другое – но это же интересно. Я не понимаю тех, кто ругает сегодняшнюю молодежь» [2].

Очень ценно слышать от Веры Борисовны то, как она выражает свое отношение к студентам: с большим уважением и искренней заботой о том, чтобы они были подготовлены к профессиональной деятельности. Она подчеркивает важность всесторонней подготовки студентов, включая владение репертуаром, профессиональными навыками и достижениями. Носина стремится сделать все возможное, чтобы студенты были готовы к трудностям, связанным с их будущей профессией.

Таким образом, позиция Веры Борисовны заключается в уважении и поддержке студентов, а также в признании ценности разнообразия в подходе к обучению и восприятию мира. Неисчерпаемым же творческим источником для Носиной, несомненно, является исполнительское наследие и педагогические принципы Иохелеса.

Резюмируя, отметим, что феномен отечественных фортепианных школ на примере школы Александра Иохелеса и Веры Носиной демонстрирует не только преемственность традиций, но и способность к адаптации и развитию в меняющемся мире. Эти школы продолжают формировать выдающихся музыкантов, которые вносят значительный вклад в мировую музыкальную культуру. Сохранение и развитие традиций, а также их внедрение в современные реалии – ключевые задачи для обеспечения успешного существования и процветания фортепианного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ань Жань. Традиции русской фортепианной школы в современной профессиональной системе подготовки педагогов-музыкантов: автореферат диссертации кандидата педагогических наук. – М., 2022. – 28 с.
2. Вера Носина: «Я не понимаю тех, кто ругает сегодняшнюю молодежь» / ClassicalMusicNews.Ru. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vera-nosina-2020/.
3. Мария Гамбарян: «Игумновская школа была для меня главной» / Российский государственный музыкальный телерадиоцентр. – URL: https://muzcentrum.ru/radio-old/programs/gostinaya-radio-orfey/27301-mariya-gambaryan-igumnovskaya-shkola-byla-dlya-menya-glavnoj (дата обращения: 30.05.2025).
4. Меркулов А.М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы: к постановке проблемы // Фортепиано. 2014. – № 1/2. – С. 28-31.
5. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.
6. Носина В.Б. Александр Львович Иохелес // Материалы международного форума «Человек в диалоговом пространстве культуры»: Исполнительские школы, творческие портреты. – Самара: АНО «Ассоциация музыкантов-исполнителей», 2012 г.
7. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – М.: Классика-XXI, 2004. – 56 с.
8. Шайхутдинов Р.Р. К юбилею В.Б. Носиной. О детстве, учителях и профессии. // Интервью с Носиной В.Б. – URL: https://youtu.be/BhOGTrU31oo (дата обращения 25.03.2022)
9. Шайхутдинов, Р.Р. Фортепианная школа Г. Р. Гинзбурга в свете современных тенденций развития пианизма: диссертация … кандидата искусствоведения. – Магнитогорск, 2001. – 121 с.

REFERENCES

1. An' Zhan'. Tradicii russkoj fortepiannoj shkoly v sovremennoj professional'noj sisteme podgotovki pedagogov-muzykantov: avtoreferat dissertacii kandidata pedagogicheskih nauk. – M., 2022. – 28 p.
2. Vera Nosina: «Ja ne ponimaju teh, kto rugaet segodnjashnjuju molodezh'» / ClassicalMusicNews.Ru. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/vera-nosina-2020/.
3. Marija Gambarjan: «Igumnovskaja shkola byla dlja menja glavnoj» / Rossijskij gosudarstvennyj muzykal'nyj teleradiocentr. – URL: https://muzcentrum.ru/radio-old/programs/gostinaya-radio-orfey/27301-mariya-gambaryan-igumnovskaya-shkola-byla-dlya-menya-glavnoj (data obrashhenija: 30.05.2025).

4. Merkulov A.M. Russkaja fortepianno-ispolnitel'skaja shkola ili shkoly: k postanovke problemy // Fortepiano. 2014. – № 1/2. – Pp. 28-31.
5. Mil'shtejn Ja.I. Konstantin Nikolaevich Igumnov. – M.: Muzyka, 1975. – 471 p.
6. Nosina V.B. Aleksandr L'vovich Ioheles // Materialy mezhdunarodnogo foruma «Chelovek v dialogovom prostranstve kul'tury»: Ispolnitel'skie shkoly, tvorcheskie portrety. – Samara: ANO «Associacija muzykantov-ispolnitelej», 2012 g.
7. Nosina V.B. Simvolika muzyki I.S. Baha. – M.: Klassika-XXI, 2004. – 56 p.
8. Shajhutdinov R.R. K jubileju V.B. Nosinoj. O detstve, uchiteljah i professii. // Interv'ju s Nosinoj V.B. – URL: https://youtu.be/BhOGTrU31oo (data obrashhenija 25.03.2022)
9. Shajhutdinov, R.R. Fortepiannaja shkola G. R. Ginzburga v svete sovremennyh tendencij razvitija pianizma: dissertacija … kandidata iskusstvovedenija. – Magnitogorsk, 2001. – 121 p.

Гуров Андрей Александрович
артист симфонического оркестра высшей категории
ГАУ КО «Калужская областная филармония»
ГАУ КО «Калужский молодежный симфонический оркестр
им. С.Т. Рихтера»
e-mail: gurovfirst@gmail.com

Gurov Andrey A.
artist of the symphony orchestra of the highest category
Kaluga Regional Philharmonic
Kaluga Youth Symphony Orchestra
named after S. T. Richter

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТАНОВКИ ИГРОВОГО АППАРАТА СКРИПАЧА

Аннотация. Современная методика обучения скрипичному исполнительству основана на лучших достижениях музыкально-педагогической теории и практики. Однако существуют вопросы, которые по-разному решаются представителями разных скрипичных школ. Это, прежде всего, вопрос об использовании моста или плечевой подставки при игре на скрипке, который до сих пор не имеет единого решения, поскольку есть суждения как «за» (разгрузка мышц плеча), так и «против» (искажение звука инструмента, сложности выработки полноценной вибрации). В связи с этим автор статьи подошёл к решению данного вопроса диалектически, разработав методику обучения игре на скрипке, предусматривающую чередование игры с мостом и без него.

Ключевые слова: Скрипка, мост (мостик), методика обучения игре на скрипке, скрипичные школы, скрипичное искусство.

SOME ASPECTS OF THE VIOLINIST'S PLAYING TECHNIQUE

Abstract. The modern method of teaching violin performance is based on the best achievements of musical and pedagogical theory and practice. However, there are issues that are resolved differently by representatives of different violin schools. This is, first of all, the issue of using a bridge or shoulder rest when playing the violin, which still does not have a single solution, since there are both pro (unloading the shoulder muscles) and contra (distortion of the instrument's sound, difficulties in developing a full-fledged vibration) opinions. In this regard, the author of the article approached the solution of this issue in a dialectical way, developing a method of teaching violin playing, which involves alternating between playing with and without a bridge.

Keywords: Violin, bridge (bridge), method of teaching violin playing, violin schools, violin art.

Современное скрипичное искусство невозможно рассматривать без обращения к особенностям национальных скрипичных школ, использования выработанных ими методических подходов и приёмов. Необходимо знать и рационально применять как традиционные, так и инновационные технологии обучения, поскольку содействовать оптимальному развитию скрипичного исполнительства и педагогики можно лишь владея богатым и разнообразным методическим инструментарием.

Изучение русской скрипичной педагогики имеет особое значение, поскольку, не являясь страной-первооткрывателем скрипичного искусства и педагогики, Россия создала одну из лучших в мире скрипичных школ. Очевидно, что изучение бесценного опыта этой школы будет крайне полезным для современной скрипичной педагогики как в плане

применения традиционных, так и открытия инновационных методов обучению игре на скрипке.

Современная скрипичная педагогика сталкивается с рядом проблем, связанных с формированием естественной и перспективной постановки игрового аппарата скрипача. Одной из таких проблем является неправильное распределения нагрузки внутри игрового аппарата скрипача во время игры на инструменте при использовании моста.

Исторически скрипка удерживалась на корпусе исполнителя на двух точках опоры (одна из которых динамическая) - ключицы и левой руки, что обеспечивало корректное распределение веса и свободу игровых движений. Об этом же пишет в своем труде И.А. Галамян: «Положив инструмент на ключицу, слегка поддерживать его левой рукой…» [2, с. 13]. Как отмечает Л. Ауэр в своей работе: «Надлежит избегать опускать скрипку на плечо» [1, с. 19], здесь же он категорически высказывается против использования подушечки, которая является предшественником моста. Однако, с его распространением в будущем и упрощением способа удержания инструмента, в современной методике стала проявляться вредная тенденция, при которой скрипка удерживается на одной точке опоры, основная нагрузка переходит на шею и голову, что приводит к зажимам, ограничивает техническое развитие и может привести к профессиональным заболеваниям. Здесь уместно отметить мнение В.Ю. Григорьева: «Мнение о том, что вторая точка опоры излишняя, ибо, если инструмент устойчиво держится в первой точке, то левая рука оказывается полностью освобожденной, неверно» [3, с. 64].

Актуальность исследования обусловлена необходимостью возвращения к естественным принципам удержания скрипки с использованием моста или без него, которые способствуют освобождению игрового аппарата скрипача. Современные исследования в области музыкальной педагогики подтверждают, что проблема избыточного напряжения у скрипачей приобрела системный характер.

История использования моста (плечевой подставки) восходит к началу XIX века. Первые упоминания о подобных приспособлениях встречаются в работах французских скрипичных мастеров. До этого периода, как свидетельствуют исторические источники, скрипачи обходились без дополнительных приспособлений. Инструмент свободно ложился на левую ключицу и поддерживался левой рукой в области фаланги большого пальца. Такая практика существует и сейчас, особенно она распространена за рубежом, в последние годы становится все популярнее и у нас в стране. Переломным моментом стало массовое распространение сначала подушечки, а потом и моста в педагогической практике конца XIX - начала XX века. К. Флеш в своем труде отмечал: «Для скрипачей с длинной шеей игра с подушкой является неизбежным злом» [4, с. 23].

Суть же проблемы состоит в том, что при использовании моста, роль левой руки как динамической точки опоры для инструмента сходит на нет, из-за того, что скрипку можно удерживать без нее, только головой. Но в динамике, во время игры на инструменте существует давление правой руки и смычка на скрипку, направленное вниз, а без компенсирующей поддержки инструмента левой рукой по направлению вверх, создается сильное напряжение в шейном отделе скрипача из-за того, что скрипку и всю нагрузку на нее приходится удерживать только подбородком и головой. Это как раз и приводит к зажиму всего игрового аппарата. Также, на разных уровнях образования встречаются методические рекомендации касательно работы левой руки, призывающие играть на скрипке (ставить пальцы на гриф и т.д.) ее «весом», то есть вектор давления на инструмент направлен вниз, при таком же направлении давления правой руки.

Стоит отметить, что описанная выше проблем существует не повсеместно и далеко не у всех исполнителей, использующих при игре мост. Есть множество известных скрипачей и альтистов самого высокого уровня, которые используют мост без каких-либо

проблем. И цель данной статьи не отказ от использования моста, но актуализация классического способа удержания инструмента, при котором левая рука поддерживает скрипку во время игры на ней и компенсирует давление правой руки и смычка.

При наличии у исполнителя данной проблемы, нужно произвести коррекцию игрового аппарата и изменить старую игровую привычку.

На первом этапе следует снять мост и научиться держать скрипку без него в статике. Скрипка кладется в область левой ключицы и удерживается левой рукой в области сустава большого пальца, не сжимая скрипку, голова при этом лишь слегка кладется на подбородник областью левой стороны подбородка. Нужно найти удобное положение и не стремиться держать скрипку слишком высоко или слишком низко. Не стоит стараться поддерживать в этом положении скрипку левым плечом, так как это возможно за счет его поднятия, что неизбежно приведет к зажатию всей левой руки. Полезно в указанном положении двигать скрипку вверх – вниз и влево - вправо левой рукой, слегка придерживая ее головой. Это упражнение формирует новое игровое движение, в котором скрипка перестает быть статичными элементом игрового аппарата и становится динамичным, что способствует большей пластичности и свободе во время игры, где активные движения смычка встречаются с небольшими движениями самого инструмента и функционируют вместе как единый механизм.

После этого можно приступить к игре смычком, сначала по отрытым струнам, добиваясь качественного звучания, отслеживая свои ощущения и исключая избыточные напряжения. Особое внимание нужно уделять свободе левого плеча и шейного отдела.

Далее можно переходить к игре простых упражнений Г. Шрадика, одноктавных гамм и простых этюдов без переходов, сохраняя ощущения свободы.

Ключевой момент и цель всех этих упражнений – изменение вектора приложения силы левой руки с направления вниз на направление вверх, на поддержку скрипки. Когда присутствует такая поддержка в левой руке, с шейного отдела уходят лишние зажимы и необходимость давить головой на скрипку во время игры пропадает.

В конечном итоге, ощущение поддержки инструмента левой рукой переносится на обычную практику занятий с мостом. Выработанная новая привычка значительно снизит мышечные напряжения, освободит игровой аппарат и повысит качество занятий и радость от игры на инструменте.

Заниматься таким образом желательно каждый день до достижения необходимого результата. Практику занятий без моста можно чередовать с обычными занятиями с мостом.

Временный отказ во время занятий от использования моста и возвращение к традиционному способу удержания скрипки на двух точках опоры представляет собой эффективный метод коррекции игрового аппарата скрипача. Практика занятий без моста позволяет перераспределить нагрузку на игровой аппарат, снижая давление на шейный отдел на 40-60% восстанавливая естественную динамику взаимодействия между инструментом и исполнителем.

Важно подчеркнуть, что данная методика не ставит под сомнение целесообразность использования моста как такового. Именно поэтому предлагаемая система упражнений направлена не на полный отказ от моста, а на восстановление утраченного баланса в работе игрового аппарата.

Практическая значимость исследования заключается в разработке поэтапной системы коррекции, включающей:

1. Формирование правильного статического положения инструмента
2. Развитие динамической поддержки левой рукой
3. Постепенную интеграцию приобретенных навыков в обычную исполнительскую практику

Как показывает практика, такая методика позволяет не только решить проблему избыточного напряжения, но и открывает новые перспективы технического развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - М.: Музыка, 1965. - 120 с.
2. Галамян И. Принципы игры и преподавания на скрипке по системе Ивана Галамяна : ноты / пер. с англ. Г. Лайне ; ред. К. Векслер. — СПб. : Композитор, 2015. — 97 с.
3. Григорьев, В. Ю. Методика обучения игре на скрипке / В. Ю. Григорьев. – Москва : Классика-XXI, 2007. - 256 с.
4. Флеш К. Искусство скрипичной игры. - М.: Музыка, 1964. - 272 с.

REFERENCES

1. Aujer L. Moja shkola igry na skripke. - M.: Muzyka, 1965. - 120 p.
2. Galamjan I. Principy igry i prepodavanija na skripke po sisteme Ivana Galamjana : noty / per. s angl. G. Lajne ; red. K. Veksler. — SPb. : Kompozitor, 2015. — 97 p.
3. Grigor'ev, V. Ju. Metodika obuchenija igre na skripke / V. Ju. Grigor'ev. – Moskva : Klassika-XXI, 2007. - 256 p.
4. Flesh K. Iskusstvo skripichnoj igry. - M.: Muzyka, 1964. - 272 p.

Фань Вэньцзюнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: leeyichen12138@gmail.com

Fan Wenjun
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСВОЕНИЕ БАЗОВОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ УЧАЩИМИСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ КИТАЙСКИХ ШКОЛ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности освоение базовой европейской музыкальной терминологии учащимися начальных классов китайских школ. Выявлено, что сложность музыкальной терминологии заключается в итальянском происхождении, что представляет сложность для учащихся китайских школ. Определены эффективные методы, применяемые при обучении музыкальной европейской терминологии. Автором предложена игра в качестве интерактивного метода обучения терминологии. Сделано заключение, что интерактивные подходы, направленные на более глубокое восприятие и понимание музыкальных концепций, повысят мотивацию учащихся при изучении терминологии.

Ключевые слова: музыкальная европейская терминология, учащиеся, методы, игра.

MASTERING BASIC EUROPEAN MUSIC TERMINOLOGY BY CHINESE ELEMENTARY SCHOOL STUDENTS

Abstract. The article discusses the features of mastering basic European musical terminology by elementary school students in Chinese schools. It is revealed that the complexity of musical terminology lies in the Italian origin, which is difficult for students of Chinese schools. Effective methods used in teaching European musical terminology have been identified. The author suggests a game as an interactive method of teaching terminology. It is concluded that interactive approaches aimed at deeper perception and understanding of musical concepts will increase students' motivation when learning terminology.

Keywords: European musical terminology, students, methods, game.

Введение

Получение музыкального образования в начальных классах китайских школ играет важное значение в развитии и становлении личности. В этом процессе учащиеся формируют эстетическое восприятие музыки, развивают творческое мышление, повышают коммуникативные навыки. Внедрение европейской музыкальной терминологии на начальных этапах обучения позволит учащимся лучше понимать сущность мировой музыкальной культуры, однако имеются сложности в данном процессе.

Анализ литературы показал, что в китайских школах традиционно используются методы обучения, направленные на заучивание терминов. Данные условия не способствуют глубокому пониманию их значения и требуют необходимости в изучении подходов, которые учитывают современные европейские тенденции [1-2].

В современных научно-педагогических публикациях находят освещение различные варианты организации процесса освоения музыкальной терминологии. Несмотря на то, что Китай использует у себя образовательный опыт передовых стран, и в особенности, стран Европейского Союза в области музыкального образования, этот опыт, несомненно, наносит ущерб развитию музыкального образования в Китае, так как полностью копируется в последнее время с иных стран в ущерб национальным интересам [3].

Общеизвестный факт, что европейская музыкальная терминология является общепринятой в классической музыке и изучение данной терминологии позволит китайским школьникам правильно читать партитуры и ноты, правильно интерпретировать указания композитора по темпу, динамике и характеру исполнения мелодий. Кроме того, это позволит как расширить музыкальный кругозор, так и поможет в обмене опытом, если школьники будут участвовать в международных конкурсах и фестивалях.

Китайским школьникам рекомендуется выучить ряд основных европейских музыкальных терминов, преимущественно итальянских, например, термин «Allegro» будет означать, что музыканту необходимо играть в более быстром и оживлённом темпе, а при термине «Adagio» нужно замедлить темп и придать более плавное звучание. Термин «Piano» предполагает тихое и мягкое звучание, а «forte» необходимо исполнять призведение более насыщенно и с большей динамикой [1].

Проблема сложности освоения терминологии учащимися китайских школ обусловлена тем, что большинство музыкальных терминов в европейской музыке имеют итальянское происхождение. Как правило они написаны и произносятся иначе, чем привычно для носителей китайского языка. Всю терминологию можно разделить на 3 группы. К первой группе относятся термины, обозначающие темп музыки: Allegro (быстро, весело), Adagio (медленно, спокойно), Andante (умеренно, шагающий), Presto (очень быстро), Largo (широко, медленно) и Moderato (умеренно). Для детей эти термины являются трудными из-за незнакомой фонетики и написания. Вторую группу составляют термины, обозначающие динамичность: Piano (тихо), Forte (громко), Mezzo piano (умеренно тихо), Mezzo forte (умеренно громко), Pianissimo (очень тихо), Fortissimo (очень громко). Их сложность заключается в том, что данные термины на итальянском языке и интернациональные обозначения не имеют очевидного соответствия в китайском языке. Термины, из третьей группы связанны с артикуляцией и исполнением: Staccato (отрывисто), Legato (связно), Pizzicato (щипком), Tremolo (трепет, вибрация). Они сложны из-за особенностей произношения и написания.

Основная сложность всех этих терминов состоит в незнакомом звучании и написании слов, отсутствии прямых переводов и культурных ассоциаций, а также разница в алфавите. Так как в латиница представлена буквами, а не китайскими иероглифами.

Важно, чтобы перед музыкальными педагогами в Китае стояла задача решить данную проблему и применять эффективные методы в изучении европейской терминологии и обучении учащихся музыке. Традиционными методами обучения музыкальной европейской терминологии в китайских школах является механическое запоминание и перевод терминов, что порою предполагает заучивание терминов наизусть без углубления в их значение или ситуацию использования. В ходе применения данного метода используются стандартные учебники и регулярный контроль знаний, влияющих на формирование у учащихся навыков репродуктивного, но не творческого мышления [4].

Положительным моментом можно отметить их структурированность и возможность охвата большого объема изучаемого материала за короткий срок, но отсутствует учет индивидуальных особенностей у учащихся и их интересов, что приводит к снижению мотивации к изучению музыки. Для учащихся музыкальных школ традиционные методы обучения европейской терминологии сложность заключается в возрасте и особенностей

восприятия. В младшем возрасте лучше усваивается информация через игровые и интерактивные методы обучения. Интерактивные методы обучения терминологии заключаются в использовании разнообразных форм активности, таких как обсуждение, игры и проекты. Отличительной особенностью этого метода является акцент внимания на участие каждого ученика в освоении терминологии, что способствует лучшему усвоению материала. Например, можно использовать специальные карточки, где написаны термины и одновременно с их показом, играть музыку для их обозначения. Подобная викторина позволит повысить эффективность в изучении терминологии. Применение такого подхода повышает вовлеченность учащихся в процесс обучения [5].

Исследования показывают, что использование игр с применением интерактивных форм в обучении, способствует увеличению запоминания музыкальных терминов на 25%. Европейское направление в обучении музыке включает совокупность многих факторов, таких как язык, традиции, обычаи и история [6-7]. Эти факторы формируют восприятие и понимание музыкальных концепций у учащихся. В китайских школах изучение европейской музыкальной терминологии является новым явлением и учет культурных особенностей будет способствовать более эффективной адаптации учащихся к изучаемому материалу, что особенно актуально для начальных классов, где дети только начинают осваивать основы музыкальной теории. Знакомство китайских учащихся с музыкой знаменитых европейских музыкантов поможет им ориентироваться в классической музыке и проложить путь к изучению шедевров всего музыкального мирового наследия [8].

Многие китайские школы уже внедрили программы, учитывающие культурные различия, например, учащимся предлагают изучать европейскую музыкальную терминологию через ее сравнение с китайскими музыкальными традициями. Для успешного внедрения методов обучения европейской музыкальной терминологии в начальных классах китайских школ необходимо учитывать разнообразие учебных условий, так как школы могут различаться по численности учащихся, уровню подготовки учителей и наличию технических средств. Использование интерактивных методов обучения терминологии может быть ограничено в школах с недостаточным техническим оснащением, поэтому следует разрабатывать альтернативные подходы, основанные на традиционных методах и адаптировать предложенные методики к образовательной среде [9].

Для обеспечения устойчивого внедрения новых методов изучения европейской музыкальной терминологии необходимо разрабатывать дополнительные материалы, которые помогут учителям эффективно использовать предложенные подходы, где эти материалы будут включать подробные инструкции, примеры уроков и рекомендации по их проведению. Для снижения трудностей, связанных с содержанием текста, и лучшего понимания материала, учащимся может быть предложен адаптированный текст с переводом его с европейского на китайский язык. При чтении текста учащимся необходимо формировать словарь (глоссарий) с более краткими и простыми переводами [10-11].

Заключение

Проведенный анализ позволил выявить наиболее сложные термины в музыкальном образовании для учащихся китайских школ, а также ключевые направления использования традиционных и современных методов обучения этой терминологии. Проведен анализ преимуществ и недостатков традиционных подходов, таких как заучивание и перевод терминов, а также рассмотрены инновационные интерактивные методы, включающие использование визуальных и игровых материалов в музыкальном обучении.

Выявлено, что интерактивные подходы с использованием игр направлены на более глубокое восприятие и понимание музыкальных концепций и повышают мотивацию учащихся при изучении терминологии. Разработка х материалов, адаптированных к

возрастным особенностям учащихся, повысит уровень запоминания терминов, что имеет важное значение для повышения качества музыкального образования в начальных классах китайских школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матвеева, Л. В. Освоение методических дисциплин обучающимися профиля «Музыкальное образование» из Китайской Народной Республики / Л. В. Матвеева, Ян Бо, Л. А. Беляева // Педагогическое образование в России. – 2020. – № 6. – С. 130-139.
2. Ван, С. Личностные адаптационные ресурсы китайских студентов-первокурсников / С. Ван, Е.И. Петанова // Вестник СПбГУ. Серия. 16. Психология. Педагогика. – 2016. – Вып. 3. – С. 75-85.
3. Букина, Т.В. Создавая историю: оперная реформа Р. Вагнера как социальная стратегия // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2008. – № 1. – С. 125–134.
4. Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство : сборник материалов VI Всероссийской научно-практической конференции, 13 марта 2024 г. / М-во культуры Рос. Федерации, Краснод. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, С. В. Аникиенко, М. Л. Караманова. – Краснодар : КГИК, 2024. – 198 с.
5. Антонова, Ю.А. О некоторых тонкостях преподавания РКИ китайским студентам / Ю.А. Антонова // Педагогическое образование в России. – 2016. – № 12. – С. 13-16.
6. Арефьев, А.Л. Китайские студенты в России / Л. А. Арефьев // Высшее образование в России. – 2010. – № 12. – С. 54-66.
7. Березикова, Т.И. Вузовское учебное пособие как средство управления познавательной деятельностью студентов : автореф. дис. … канд. пед. наук / Березикова Т.И. Томск, 2003. – 22 с.
8. Буланбаева, Ж.А. Некоторые фонетические и лексические трудности при обучении китайских студентов / Ж. А. Буланбаева // Наука и современность. – 2015. – № 3 (5). – С. 30-33.
9. Ван, В. «Музыкальный калейдоскоп» в обучении китайских студентов-русистов / В. Ван // Наука и школа. – 2018. – № 1. – С. 40-47.
10. Ван, Г. О некоторых особенностях системы обучения китайских студентов русскому языку как иностранному / Г. Ван // Педагогическое образование в России. – 2016. – № 12. – С. 24-28.
11. Ерёмина, С. А. Уроки чтения на русском языке со студентами-иностранцами, обучающимися по специальности «Музыкальное и художественное образование» / С. А. Ерёмина, Ян Бо // Когнитивные стратегии филологического образования в России и за рубежом : сборник научных статей по итогам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / главные редакторы Е. В. Дзюба, С. А. Ерёмина ; Уральский государственный педагогический университет. – 2019. – С. 117-123.

REFERENCES

1. Matveeva, L. V. Mastering methodological disciplines by students of the profile “Music Education” from the People's Republic of China / L. V. Matveeva, Yang Bo, L. A. Belyaeva // Pedagogical Education in Russia. – 2020. – № 6. – Pp. 130-139.
2. Wang, S. Personal adaptation resources of Chinese freshmen students / S. Wang, E.I. Petanova // Vestnik of St. Petersburg State University. Series. 16. Psychology. Pedagogy. – 2016. – Vyp. 3. – Pp. 75-85.

3. Bukina, T.V. Creating history: R. Wagner's opera reform as a social strategy // Society. Environment. Development (Terra Humana). – 2008. – № 1. – Pp. 125-134.
4. Musicology in the XXI century: theory, history, performance : collection of materials of the VI All-Russian scientific-practical conference, March 13, 2024 / Ministry of Culture of the Russian Federation, Krasnod. Federation, Krasnodar State Institute of Culture ; edited by T. F. Shak, S. V. Anikienko, M. L. Karamanova. – Krasnodar : KGIK, 2024. – 198 p.
5. Antonova, Yu.A. About some subtleties of teaching RCT to Chinese students / Yu.A. Antonova // Pedagogical Education in Russia. – 2016. – № 12. – Pp. 13-16.
6. Arefiev, A.L. Chinese students in Russia / L.A. Arefiev // Higher Education in Russia. – 2010. – № 12. – Pp. 54-66.
7. Berezikova, T.I. University textbook as a means of management of students' cognitive activity : author's abstract of the dissertation. ... Cand. ped. sciences / Berezikova T.I. Tomsk, 2003. – 22 p.
8. Bulanbaeva, J.A. Some phonetic and lexical difficulties in teaching Chinese students / J.A. Bulanbaeva // Science and Modernity. – 2015. – № 3 (5). – Pp. 30-33.
9. Wang, W. “Musical kaleidoscope” in teaching Chinese Russian students / W. Wang // Science and School. – 2018. – № 1. – Pp. 40-47.
10. Wang, G. On some features of the system of teaching Chinese students Russian as a foreign language / G. Wang // Pedagogical Education in Russia. – 2016. – № 12. – Pp. 24-28.
11. Eryomina, S. A. Lessons of reading in Russian with foreign students studying in the specialty “Music and Art Education” / S. A. Eryomina, Yang Bo // Cognitive strategies of philological education in Russia and abroad : a collection of scientific articles based on the results of the All-Russian scientific-practical conference with international participation / editors-in-chief E. V. Dzyuba, S. A. Eryomina ; Ural State Pedagogical University. – 2019. – Pp. 117-123.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Фань Шаомин
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
e-mail: 853914716@qq.com
Научный руководитель - кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки директора института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»
Кузнецова Е. О.

Fan Shaoming
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific supervisor - candidate of pedagogical sciences, professor, head of the department of musical and instrumental training director of the Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Kuznetsova E. O.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX – XXI ВЕКА В КИТАЙСКИХ ШКОЛАХ – СТУДИЯХ

Аннотация. Статья посвящена изучению специфики обучения игре на фортепиано в школах–студиях КНР на основе репертуара петербургских композиторов современности. Связь русской и китайской фортепианной школы, которые активно взаимодействуют с 1950–ых годов, продолжается и в третьем десятилетии XXI века. Произведения русских композиторов предъявляют высочайшие технические требования к пианисту, а их изучение и исполнение – это путь к совершенствованию мастерства для китайских пианистов. Изучение этого репертуара сталкивается с определенными методическими трудностями, которые будут конкретизированы в статье. Также предложены способы решения данной проблематики, что служит основой для качественного обучения китайских пианистов на начальном этапе.

В работе применялись теоретические методы, интегративный метод сравнительного анализа, а также метод систематизации данных и обобщения результатов исследования.

В практической части исследования использовались примеры из музыки С.М. Слонимского, А. Неволовича, В.А. Сапожникова, на примере которых были показаны характерные черты современной фортепианной музыки и специфика их освоения в фортепианных классах для начинающих в Китае.

Ключевые слова: обучение фортепиано, композиторы Санкт–Петербурга, Китай, школа–студия, фортепианные пьесы.

METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS FOR STUDYING PIANO MUSIC OF ST. PETERSBURG COMPOSERS OF THE 20TH – 21ST CENTURIES IN CHINESE SCHOOLS – STUDIOS

Annotation. The article is devoted to the study of the specifics of teaching piano in schools and studios of the PRC based on the repertoire of contemporary St. Petersburg composers. The connection between the Russian and Chinese piano schools, which have been actively interacting since the 1950s, continues in the third decade of the 21st century. The works of Russian composers make the highest technical demands on the pianist, and their study and performance is the path to improving the skill of Chinese pianists. The study of this repertoire encounters certain methodological difficulties, which will be specified in the article. Methods for solving this problem are also proposed, which serves as a basis for high–quality training of Chinese pianists at the initial stage.

The work used theoretical methods, an integrative method of comparative analysis, as well as a method of systematizing data and generalizing research results.

In the practical part of the study, examples from the music of S.M. Slonimsky, A. Nevolovich, V.A. Sapozhnikov were used, using the example of which the characteristic features of modern piano music and the specifics of their development in piano classes for beginners in China.

Keywords: piano lessons, composers of Saint Petersburg, China, school studio, piano pieces.

Введение

Интерес китайских педагогов к русской фортепианной музыке, особенно к творчеству композиторов Санкт–Петербурга, объясняется глубокими историческими, культурными и образовательными связями, а также художественной ценностью самой музыки. В период тесного сотрудничества между КНР и СССР в 1950–х годах многие китайские музыканты (пианисты, композиторы, педагоги) обучались в ведущих советских консерваториях (Московской, Ленинградской). Они привезли в Китай мощные традиции русской и советской фортепианной школы, методики преподавания и глубокое понимание репертуара [4]. Кроме того, советские педагоги приезжали преподавать в Китай, закладывая фундамент исполнительского мастерства и интерпретации русской музыки. Эта прямая передача знаний оказала огромное влияние на становление китайской фортепианной школы [2].

При этом обучение в школах–студиях КНР имеет свои особенности, что накладывает отпечаток на специфику освоения репертуара. Осознавая значимость «золотого фонда» пьес петербургских композиторов XX – XXI веков для воспитания пианиста, педагог на практике сталкивается с рядом трудностей. В настоящей статье будут показаны существующие методические проблемы в этой области и пути их решения.

Методы исследования

В исследовании применялся историко–культурологический анализ для изучения истории взаимосвязи русского и китайского музыкального образования. Также необходимо обратиться к анализу педагогической и методической литературы по обучению на фортепиано в России и КНР, что поможет сформировать практическую часть настоящей работы.

В рамках исследования применялся метод стилистического, структурного, интонационного и ритмического анализа музыкальных произведений петербургских современных композиторов.

Также применялся метод обобщения результатов исследования и систематизации полученных данных.

Результаты и обсуждение

Обучение в школах – студиях Китая, в сравнении с музыкальными школами России и КНР, имеет свои особенности. К обучению дети приступают обычно в возрасте 5 – 7 лет, однако некоторые студии анонсируют и успешно реализуют программы набора для детей 4 – 6 лет. Также в школах могут обучаться взрослые, для которых создаются специальные программы. Обучение игре на фортепиано в школах – студиях производиться на платной основе, чаще всего один или два раза в неделю по 45 минут. Несмотря на то, что школы – студии являются дополнительным образованием, в них практикуется достаточно профессиональная методика. Прежде всего, достаточно внимания уделяется фортепианной технике (в том числе, игре специальных упражнений и этюдов Ганона, Черни, Мошковского и других композиторов) [5]. Ученики с первых уроков должны самостоятельно практиковаться в домашних заданиях. Если для начинающих рекомендуют не менее 30–60 минут в день, то для учеников продвинутого уровня – не менее 2 часов. В программу обучения также рекомендуют включать уроки сольфеджио и теории, что будет необходимо для успешного музыкального обучения. Во многих студиях реализуется система сдачи экзаменов по уровням обучения (ABRSM, Trinity и др.), что дает четкую структуру и цели, дает возможность получать сертификаты и прохождении каждой ступени.

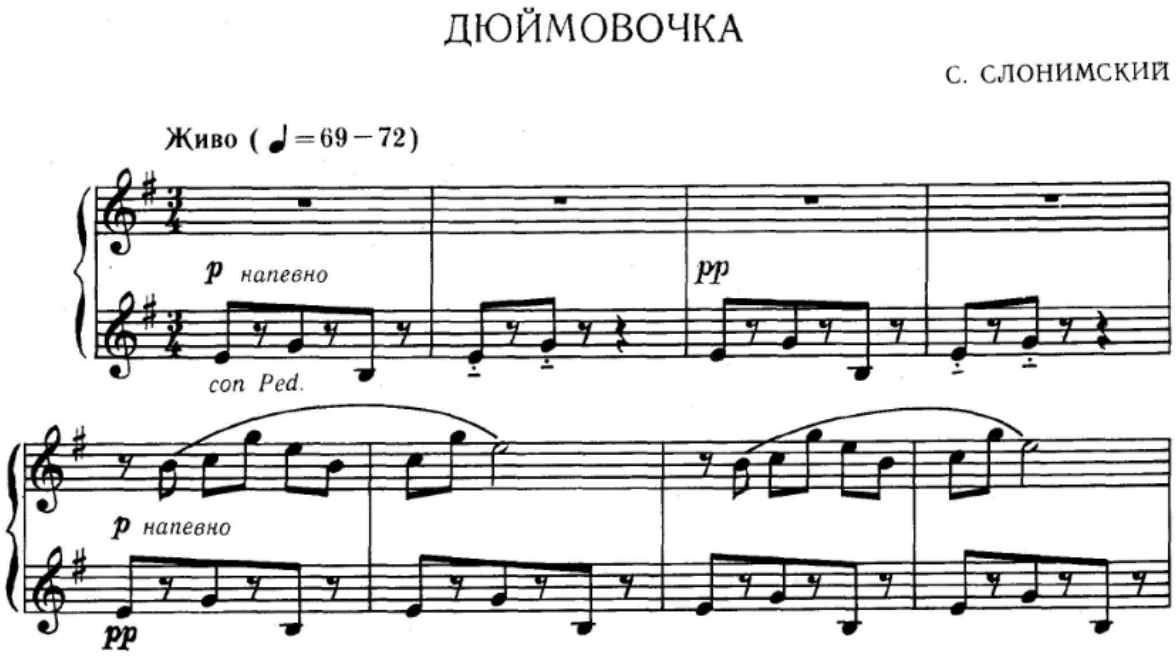
Репертуар школ–студий выстраивается по принципу «от простого к сложному», но уже на уровне 4 – 6 лет китайские исполнители играют музыку С.С. Прокофьева, С.М. Слонимского и В.А. Гаврилина.

Приступая к изучению музыки современных композиторов уже на начальном этапе педагог сталкивается с первой трудностью: сложностью образного, художественного восприятия некоторых сочинений. Достаточно необычный ладовый и гармонический язык, остро хроматические интонации могут быть непонятны ученику, воспитанного на музыку другой традиции.

В связи с этим, возникает необходимость «погружения» в образный мир и стилистику сочинения, для чего можно использовать прием, сформированный в русской фортепианной школе. Вот как о нем пишет выдающийся педагог и исполнитель Г.Г. Нейгауз: «Воспоминания Гофмана о занятиях у А. Рубинштейна дают наглядный пример лучшего педагогического приема, постановки важнейшей задачи указывают прямой путь к главной цели исполнения. Имею в виду то место, где Гофман рассказывает, как Рубинштейн после прослушивания пьесы задавал ему вопросы: а каков характер этой музыки, что она - драматична, лирична, саркастична, торжественна, радостна, скорбна и т.д.? Правильные ответы на такие вопросы, ответы, конечно, не словесные только, но конкретно воплощенные в исполнении, являются, мне кажется, высшим достижением педагогической мысли и практики, самым полным итогом совместных усилий учителя и ученика» [3, с. 148].

Беседы о художественном содержании с детьми должны основываться на ярком образном языке, содержать понятные данному возрасту понятия, что поможет юному пианисту глубоко понять образный мир пьес современных петербургских композиторов.

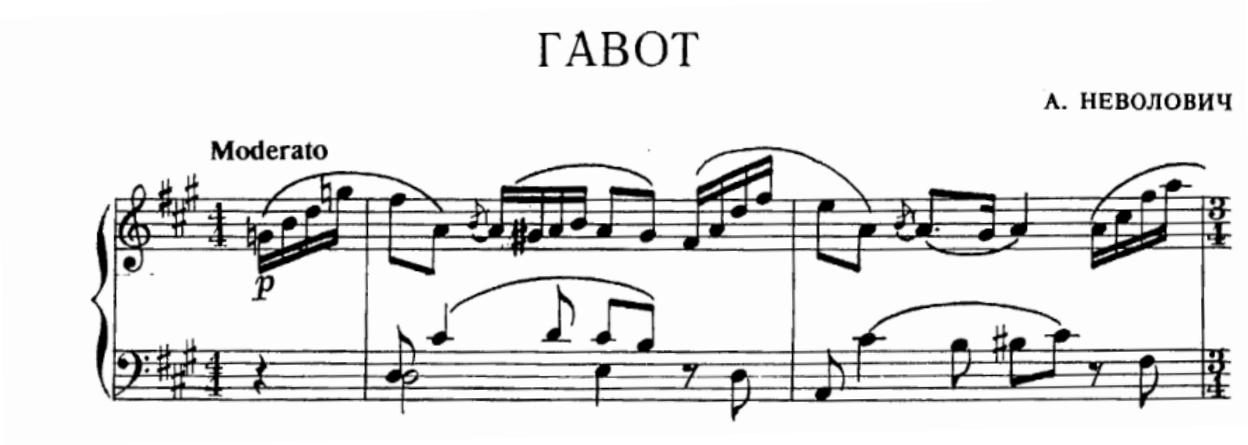
Например, приступая к изучению пьесы «Дюймовочка» нужно начать со сказки Г.Х. Андерсена. Можно предложить ученику дома нарисовать рисунок с героиней, посмотреть мультипликационный фильм, прочитать с родителями сказку. Затем на уроке нужно остановиться на образно-выразительных средствах, с помощью которых композитор рисует образ маленькой хорошенькой сказочной девочки (нотный пример 1):



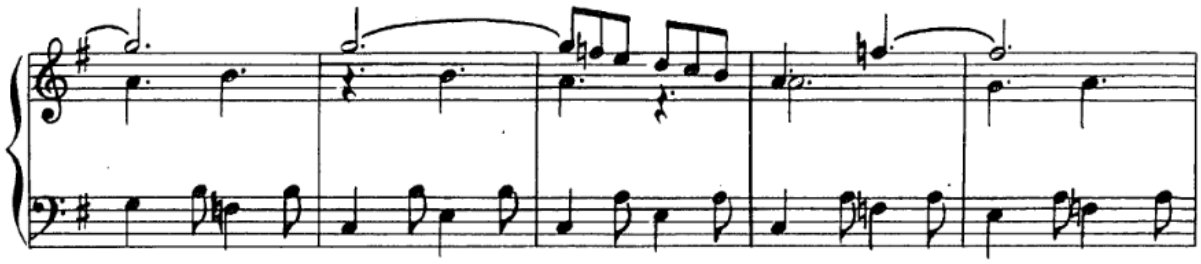
Нотный пример 1.
С. М. Слонимский «Дюймовочка», такты 1 – 8.

Для создания ощущения миниатюрности героини используется высокий регистр и тихая динамика, обилие пауз создает легкость, особенно в быстром темпе (указание композитора: «живо»). Важно не только показать и рассказать музыкальные приемы, которые использовал композитор, но через практическую игру осуществить их на уроке. Через показ педагога и игру ученика необходимо найти «меру» веса руки для тихой динамики, чтобы звуки достаточно точно звучали и не «пропадали» из-за недостатка веса и пальцевой точности. Нежность Дюймовочки ученику нужно показать при помощи приема legato (указание композитора «напевно»). Нужно заметить, что эта пьеса создана с учетом возрастного восприятия, очень образна, не содержит высоко экспрессивных ходов в мелодии и хорошо подходит для начального этапа обучения.

С развитием технического мастерства пианистов усложняется репертуар, появляется возможность исполнять сочинения С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича – одни из лучших образцов детской классики советского периода. Также можно включать в репертуар произведения петербургских композиторов современности, таких как Арнольд Неволович. Пьесы этого автора содержат определенные трудности, такие как широкие скачки, мелизмы, переменный размер, сложная много пластовая фактура (нотные примеры 2 и 3):



Нотный пример 2.
А. Неволович Гавот, такты 1 – 2.



Нотный пример 3.
А. Неволович Вальс, такты 22 – 26.

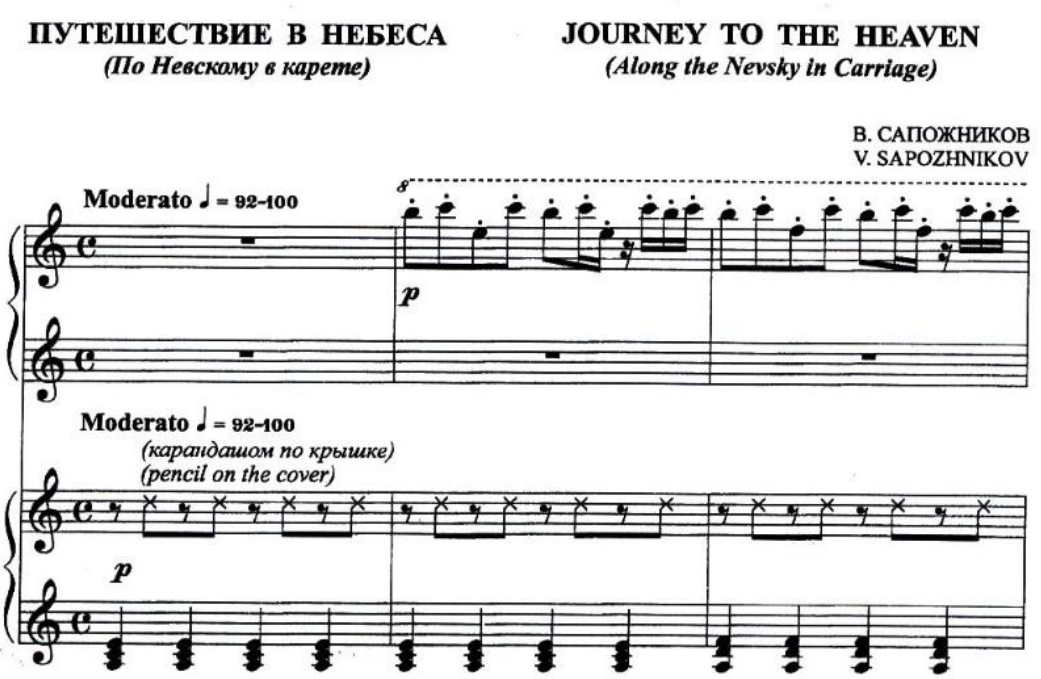
При работе в школах – студиях Китая этот репертуар вызывает интерес у учеников, так как обладает яркой мелодичностью и образностью. Однако исполнять его оказывается непросто, что связано с перечисленными выше трудностями, а также с особым качеством современной музыки. Тенденция к полифонизации фактуры является отражением особого качества мышления композиторов этого периода. Несколько уровней фактуры, которые можно увидеть в приведенных примерах из пьес А. Неволовича, присутствуют и у других композиторов, в том числе у С.С. Прокофьева. «Коснемся еще одного качества прокофьевской фортепианной музыки, быть может, в наибольшей степени определяющего собою многие ее частные свойства: развертывание формы во времени идет у Прокофьева за счет свободного мелодического движения голосов» - считает Л. Гаккель [1, с. 204].

Для исполнения музыки петербургских современных композиторов ученик должен обладать достаточно развитым слухом, хорошим пианистическим аппаратом, уметь исполнять мелодические линии с разной артикуляцией одной рукой, владеть моторной и ритмической координацией, что является достаточно трудной задачей. Для ее решения при работе с начинающими пианистами в школах студиях КНР можно применять следующие методы:

1. Внимательно продумывать аппликатуру для тщательного мелодического движения голосов и неукоснительно соблюдать ее с первых шагов разучивания.
2. Использовать прием разучивания голосов по отдельности и в ансамбле с педагогом.
3. Игра полифонических голосов «попарно», разделяя исполнительские трудности.
4. Использовать приемы темброво-динамической работы. К ним относится выделение одного голоса в фактуре, поиск особых приемов игры для каждого голоса.

5. Работа с ритмом без инструмента, для лучшего понимания несовпадения акцентов в голосах.
6. Вокализация одного голоса во время исполнения другого.
7. Практика игры без педали и внимательное распределение педали для создания точности в звучании всех голосов.
8. Слуховой контроль на всех этапах работы над произведением.

Эти приемы, которые используются в русской фортепианной школе, оказываются эффективны при работе с современным репертуаром петербургских композиторов. Однако существует при этом принципиальное отличие, которое заключается в образном содержании музыки. Петербургские композиторы экспериментируют со звуковым составом, предлагая современные лады, специфику звучания которых необходимо объяснять детям на доступном их возрасту теоретическом языке. Кроме того, они создают детские пьесы с образами Петербурга, города, богатого своей историей. Игра подобных сочинений становится своего рода географическим путешествием с посещением достопримечательностей, позволяет детям познакомиться с новой для них культурной традицией. Такого сочинение Владимира Алексеевича Сапожникова «Путешествие в небеса (по Невскому в карете)» (нотный пример 4).



Нотный пример 4.
В.А. Сапожников Фортепианный ансамбль «Путешествие в небеса (по Невскому в карете)», такты 1 – 3.

Данная пьеса ярко показывает, как в современном репертуаре ритм становится важным, самостоятельным и очень выразительным средством. Наряду с тем, что композитор использует звукоизобразительность (воплощая стук копыт лошади ударом карандаша по крышке фортепиано), он также включает остинатность и мелодико-ритмические фигуры, которые варьирует в первой партии. Все это требует от исполнителей точности пульсации и выполнения всех ритмических рисунков в определенных штрихах, что необходимо детально проработать в классе фортепиано. Использование этих пьес в

обучении в школах-студиях КНР не только разнообразит детский репертуар, но и позволит пианистам открыть для себя новые музыкальные образы другой страны.

Заключение

Современная музыка второй половины XX – XXI в.в. обладает универсальными качествами, которые могут способствовать развитию начинающего пианиста. В ней сочетаются звуковая и техническая сложность с яркой художественной выразительностью, рельефной и интересной образностью, оригинальными музыкальными идеями. Применение ее в школах-студиях Китае построено по принципу постепенного увеличения трудности, что позволяет эффективно внедрить музыку петербургских композиторов в репертуар китайских пианистов. Развивая свой музыкальный слух, пополняя пианистический арсенал, китайские ученики со временем становятся подготовленными к более сложным произведениям, которые становятся базой для их совершенствования. Музыка С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича, В.А. Гаврилина и С.М. Слонимского, А. Неволовича и В.А. Сапожникова в фортепианных классах школ-студий КНР становится интересным и художественно содержательным музыкальным материалом для профессионального развития пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е издание, доп.. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
2. Лю И О влиянии русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайских фортепианных школ // Popular Literature and Art. – 2023. – № 7. – С. 76-78.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Издание 5–е. – М.: Музыка, 1987. – 240 с.
4. Ши Юй Исследование влияния русской фортепианной школы на фортепианное образование в моей стране // Журнал Синьцзянского производственно-строительного колледжа образования. – 2022. – № 3. – С.42-46.
5. Яо Мин Этюды русских композиторов в фортепианном репертуаре музыкальных школ // Art Education. – 2014. – № 6. – С. 97-100.

REFERENCES

1. Gakkel L.E. Piano music of the 20th century. Essays. 2nd edition, expanded edition. – L.: Soviet Composer, 1990. – 288 p.
2. Lyu I On the influence of Russian piano art on the formation and development of Chinese piano schools // Popular Literature and Art. – 2023. – No. 7. – Pp. 76-78.
3. Neuhaus G.G. On the art of piano playing. Notes of a teacher. 5th edition. – M.: Muzyka, 1987. – 240 p.
4. Shi Yuj Research on the influence of Russian piano school on piano education in my country // Journal of Xinjiang Industrial Construction College of Education. – 2022. – № 3. – Pp.42-46.
5. Yao Min Etudes by Russian composers in the piano repertoire of music schools // Art Education. – 2014. – No. 6. – Pp. 97-100.

Ван Жуйдзе
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Wang Ruize
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИНТЕГРАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ И ПОДХОДОВ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ БАЯННОЙ ШКОЛЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КИТАЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА)

Аннотация. В данной статье автором уделено внимание исследованию проблем, неизбежно возникающих в ходе профессионального становления юных баянистов, решение которых требует внедрения актуальных педагогических стратегий и подходов, направленных на психологическую поддержку и мотивацию баянистов в ходе обучения. Среди них автор выделяет как сугубо психологические трудности, возникающие в ходе профессионального становления учащихся баянистов среднего уровня образования, так и те, что в большей степени проявлены непосредственно в процессе телесной художественной практики.

Автор предлагает собственную методику профессионального обучения баянистов, рекомендованную в том числе и для применения в педагогической практике преподавателей по классу баяна и аккордеона в средней школе Китая. На основании некоторых методов и подходов, отчасти применяемых в профильных музыкальных образовательных учреждениях России, а также на методологических разработках и педагогических концепциях представителей европейской школы, автор формулирует собственную методику развития профессиональных качеств баяниста среднего уровня образования, базирующуюся на принципах психологической поддержки и мотивации учащихся баянистов. В частности, одной из составляющих авторской методики развития профессиональных качеств баяниста является в том числе и применение некоторых принципов системы Карла Орфа, адаптированных нами для обучения баянистов.

Автором представлены материалы собственного педагогического эксперимента, проведенного в период с сентября 2023 г. по февраль 2025 г. на базе Средней школы искусств при Сычуаньской консерватории в Китае (г. Чэнду, провинция Сычуань).

Ключевые слова: баян, аккордеон, обучение, методика, русская школа, китайская школа, психологическая поддержка, мотивация, педагогический эксперимент.

INTEGRATION OF PEDAGOGICAL PRINCIPLES AND APPROACHES OF THE RUSSIAN BUTTON ACCORDION SCHOOL IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF CHINA (BASED ON THE MATERIALS OF A PEDAGOGICAL EXPERIMENT)

Annotation**.** In this article, the author pays attention to the study of problems that inevitably arise during the professional development of young accordionists, the solution of which requires the introduction of relevant pedagogical strategies and approaches aimed at psychological support

and motivation of accordionists during their training. Among them, the author highlights both purely psychological difficulties that arise during the professional development of secondary-level accordionist students, as well as those that are manifested to a greater extent directly in the process of physical artistic practice.

The author proposes his own methodology for professional training of accordionists, recommended, among other things, for use in the teaching practice of accordion and button accordion teachers in secondary schools in China. Based on some methods and approaches, partly used in specialized music educational institutions in Russia, as well as on methodological developments and pedagogical concepts of representatives European school, the author formulates his own methodology for developing the professional qualities of an accordionist of secondary education level, based on the principles of psychological support and motivation of student accordionists. In particular, one of the components of the author's methodology for developing the professional qualities of an accordionist is, among other things, the application of some principles of Carl Orff's system, adapted by us for teaching accordionists.

The author presents the materials of his own pedagogical experiment, conducted from September 2023 to February 2025 at the Secondary School of Arts at the Sichuan Conservatory of Music in China (Chengdu, Sichuan Province).

Keywords: button accordion, training, methodology, Russian school, Chinese school, psychological support, motivation, pedagogical experiment.

В настоящее время ввиду повышения уровня конкуренции в профессиональном цеху музыкантов исполнителей, стремительно возрастают предъявляемые требования к системе образования музыкантов по всему миру. Основной задачей музыкального образовательного учреждения является подготовка незаурядных, высококвалифицированных специалистов, способных не только к ведению успешной концертной деятельности в будущем, но и к передаче полученных ими знаний следующим поколениям юных музыкантов. Все это ставит перед современным педагогическим сообществом новые задачи по модернизации и совершенствованию существующих обучающих программ в системе музыкального образования как в Китае, так и в России. Ввиду того, что баянная школа в России имеет многолетний опыт, китайское педагогическое сообщество заинтересовано не только в поддержании творческих контактов, но и во внедрении педагогических методов и подходов русской баянной школы в собственные образовательные учреждения.

Таким образом нами было проведено исследование и отбор наиболее эффективных на наш взгляд педагогических стратегий русской баянной школы для их адаптации и последующего применения при обучении баянистов среднего уровня образования в Китае. На основе избранных нами педагогических подходов была сформулирована собственная методика обучения баянистов среднего уровня образования, эффективность применения которой была доказана в ходе проведения педагогического эксперимента на базе средней школы при Сычуаньской консерватории (г. Чэнду, провинция Сычуань).

Педагогический эксперимент проводился в несколько этапов.

Подготовительные этапы:

I этап (сентябрь – декабрь 2023 г.) – выбор образовательного учреждения для проведения планируемого педагогического эксперимента, переговоры с администрацией образовательных учреждений. Сбор и анализ методологического материала.

II этап (январь – февраль 2024 г.) – ведение переговоров с администрацией средней школы при Сычуаньской консерватории (г. Чэнду, провинция Сычуань), подготовка анкет для опроса преподавателей и учащихся избранного образовательного учреждения.

Этапы реализации авторской методики развития профессиональных качеств учащихся баянистов среднего уровня образования с позиции педагогической поддержки и учебной мотивации:

III этап (март – май 2024 г.) – проведение опроса преподавательского состава и экспериментальной группы (анкетирование), анализ результатов опроса. Внесение некоторых изменений в авторскую методику, предложенную для внедрения в образовательную программу учреждения в ходе запланированного педагогического эксперимента.

IV этап (сентябрь – декабрь 2024 г.) – внедрение и реализация авторской методической разработки в образовательную программу учащихся баянистов средней школы искусств при Сычуаньской консерватории.

V этап – (январь – февраль 2025 г.) – анализ результатов проведенного эксперимента.

Авторская методика педагогического сопровождения с точки зрения психологической поддержки и учебной мотивации баянистов средней школы подразделяется на два основных модуля – *психолого-мотивационный* и *психофизиологический.*

Психолого-мотивационный модуль включает в себя упражнения, направленные на регуляцию и саморегуляцию психологического состояния учащегося во время индивидуальных музыкальных занятий в классе. Среди такого рода психологических практикумов – лекционные и семинарские занятия с преподавателем по специальной дисциплине (баян, аккордеон), педагогические мастер классы и самостоятельная работа по отслеживанию и нормализации собственных психофизиологических реакций посредством предусмотренных педагогической программой когнитивных практик. Помимо прочего в данном модуле включены упражнения по умственному моделированию стрессовой ситуации и проработке психоэмоциональных зажимов исполнительского аппарата баяниста как во время концертного выступления, так и индивидуальных занятий в классе.

Психофизиологический модуль включает телесные практики, призванные к достижению учащимися физиологического расслабления во время игры на музыкальном инструменте, в данном конкретном случае – на баяне (аккордеоне). Отдельные упражнения, включенные в данный модуль авторской методики педагогического сопровождения баяниста среднего уровня образования, базируются на методологических разработках музыкантов-исследователей как русской, так и европейской школы. В частности, нами были рассмотрены отдельные аспекты методики А. Бурзика, О.М. Базановой, А.В. Гвоздева [1, 2], А.А. Шмидт-Шкловской [3], В.А. Гутерман [4] и педагогической концепции К. Орфа [5].

С сентября по декабрь 2024 года в ходе занятий по классу баяна в средней школе при Сычуаньской консерватории была реализована авторская методика формирования учебной мотивации и осуществления психологической поддержки обучающихся баянистов на основе избранных нами методов и подходов русской и европейской баянной школы. Для участия в педагогическом эксперименте нами были отобраны 10 баянистов 3 курса обучения по специальности «баян» (4 мальчика и 5 девочек). Как было сказано нами выше, данная методика подразделяется на два основных модуля: психолого-мотивационный и психофизиологический. В занятиях по специальности психолого-мотивационного модуля были последовательно включаемы такие психологические практикумы как мысленное моделирования стрессовой ситуации (концертного выступления), техники вербального озвучивания ожидаемого результата, совместное обсуждение и выявление средств художественной выразительности при создании целостного музыкального образа каждого отдельного произведения. Психофизиологический модуль включал занятия на

расслабления во время игры по методике А. Бурзика, занятия на инструменте в темноте по методике В.М. Кулакова [6], физиологические практики по устранению чрезмерного мышечного тонуса и профилактики профессиональных заболеваний рук и спины музыкантов баянистов по методике В.А. Гутерман.

Эффективность применения авторской методики формирования учебной мотивации и осуществления психологической поддержки были представлены результатами опроса учащихся и преподавателей, а также результатами концертного выступления учащихся по истечению трех месяцев занятий.

В ходе опроса учащихся экспериментальной группы в составе 10 учащихся были зафиксированы положительные результаты.

Вопрос	Положительный ответ «Да»	Отрицательный ответ «Нет»
Вам понравились занятий по специальности с применением данной методики?	10	0
Удалось ли преподавателю повысить уровень Вашей мотивации к занятиям?	10	0
Удалось ли преподавателю устранить психологические проблемы, связанные с игрой на инструменте, боязнью сцены?	8	2
Вы научились расслабляться во время игры?	9	1
Удалось ли устранить физиологические проблемы (зажимы, травмы), научиться работать с такого рода трудностями?	9	1

Рисунок 1. Результаты опроса экспериментальной группы

Как видно из представленных результатов опроса, практически все учащиеся, что принимали участие в эксперименте ответили положительно на вопросы, связанные с результативностью применение авторской методики в ходе обучения в классе баяна в средней школе КНР.

Ниже мы представим результаты первого и контрольного прослушивания концертных программ баянистов – участников эксперимента. Преподаватели оценивали игру учащихся по следующим критериям по пятибалльной шкале: уверенное знание музыкального текста, техника исполнения, целостность художественного образа произведения, артистичность, свобода исполнительского аппарата при игре на инструменте.

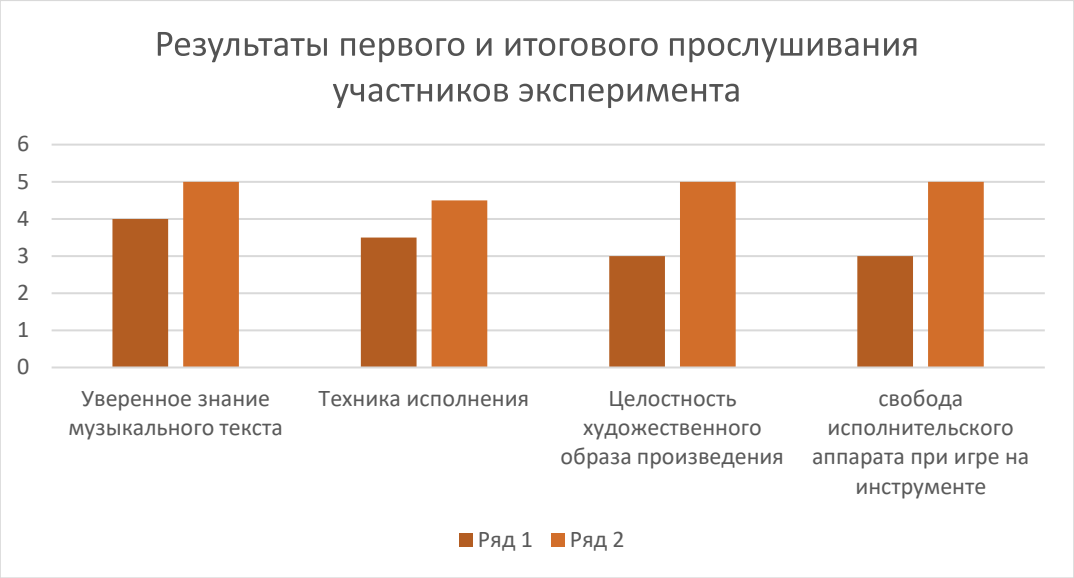


Рисунок 2. Результаты первого и итогового прослушивания участников эксперимента

Как видно из представленной выше диаграммы, учащимся удалось существенно повысить технический уровень исполнения музыкального произведения, наиболее полно выразить композиторский замысел, а также достичь исполнительской свободы за инструментом. Положительные результаты эксперимента свидетельствуют о том, что применение авторской методики, включающей работу над повышением учебной мотивации учащихся, психологические и психофизиологические практикумы в ходе занятий по специальности является весьма результативным.

Подытоживая вышесказанное следует еще раз сказать о важности формирования учебной мотивации учащихся, достижение высокого уровня которой возможно лишь при совместном устранении психологических и психофизиологический трудностей в ходе обучения музыкантов на уровне среднего образовательного звена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурзик А., Базанова О.М., Гвоздев А.В. Исполнение музыки во Flow-состоянии: психофизиологические корреляты. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnenie-muzyki-vo-flow-sostoyanii-psihofiziologicheskie-korrelyaty/viewer (дата обращения: 01.02.2025 г.)
2. Burzik A. Go with the flow. – URL: https://www.flowskills.com/tl_files/pdf/veroeffentlichungen/go_with_the_flow.pdf (дата обращения: 20.05.2025 г.)
3. А. Шмидт-Шкловская О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985. – 71 с.
4. Гутерман В.А. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук. – Екатеринбург: Гуманитарно-экологический музей, 1994. – 88 с.
5. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа: Сб./ под. ред. Л.А. Баренбойма. – Л.: Музыка, 1970. – 160 с.
6. Кулаков В.М. Формирование компенсаторных факторов у незрячих музыкантов как условие оптимизации учебного процесса: на материале работы с незрячими баянистами-аккордеонистами: автореф. дис. канд пед. наук. – М., 2000. – URL:

https://www.dissercat.com/content/formirovanie-kompensatornykh-faktorov-u-nezryachikh-muzykantov-kak-uslovie-optimizatsii-uche/read (дата обращения: 06.05.2025 г.)

REFERENCES

1. Burzik A., Bazanova O.M., Gvozdev A.V. Ispolnenie muzyki vo Flow-sostojanii: psihofiziologicheskie korreljaty. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnenie-muzyki-vo-flow-sostoyanii-psihofiziologicheskie-korrelyaty/viewer (data obrashhenija: 01.02.2025 g.)
2. Burzik A. Go with the flow. – URL: https://www.flowskills.com/tl_files/pdf/veroeffentlichungen/go_with_the_flow.pdf (data obrashhenija: 20.05.2025 g.)
3. A. Shmidt-Shklovskaja O vospitanii pianisticheskih navykov. – L.: Muzyka, 1985. – 71 s.
4. Guterman V.A. Vozvrashhenie k tvorcheskoj zhizni. Professional'nye zabolevanija ruk. – Ekaterinburg: Gumanitarno-jekologicheskij muzej, 1994. – 88 p.
5. Sistema detskogo muzykal'nogo vospitanija Karla Orfa: Sb./ pod. red. L.A. Barenbojma. – L.: Muzyka, 1970. – 160 p.
6. Kulakov V.M. Formirovanie kompensatornyh faktorov u nezrjachih muzykantov kak uslovie optimizacii uchebnogo processa: na materiale raboty s nezrjachimi bajanistami-akkordeonistami: avtoref. dis. kand ped. nauk. – M., 2000. – URL: https://www.dissercat.com/content/formirovanie-kompensatornykh-faktorov-u-nezryachikh-muzykantov-kak-uslovie-optimizatsii-uche/read (data obrashhenija: 06.05.2025 g.)

Назарова Венера Хушиновна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: nazarovavenera@yandex.ru
Киселева Ирина Львовна
доцент кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Nazarova Venera H.
candidate of art history,
professor of the department of folk singing art
Moscow State Institute of Culture
Kiseleva Irina L.
associate professor of the department of folk singing art
Moscow State Institute of Culture

СПЕЦИФИКА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПРОДУКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ – БУДУЩИХ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОЛЛЕКТИВОВ В ВУЗЕ

Аннотация. В статье обосновывается необходимость актуализации содержания процесса профессиональной подготовки студентов-будущих руководителей фольклорных коллективов в вузах культуры и искусства, которая продиктована стратегией модернизации системы подготовки специалистов новой формации, обладающих сформированными на высоком уровне навыками достижения профессиональной продуктивности в практико-прикладных видах деятельности.

Ключевые слова: культура и искусство, образование, народное художественное творчество, фольклор, региональная песенная традиция, профессиональное обучение, компетентность, продуктивность.

SPECIFICS OF THE FORMATION OF PROFESSIONAL PRODUCTIVITY OF STUDENTS - FUTURE LEADERS OF FOLKLORE GROUPS AT THE UNIVERSITY

Annotation. The article substantiates the need to update the content of the process of professional training of students-future leaders of folklore groups in universities of culture and art, which is dictated by the strategy of modernizing the system of training specialists of a new generation who have high-level skills to achieve professional productivity in practical and applied activities.

Keywords: culture and art, education, folk art, folklore, regional song tradition, vocational training, competence, productivity.

Начало XXI века совпало с проведением инновационной модернизации практически всех сфер жизнедеятельности нашего государства на основе солидаризации структурных составляющих общества. Идеологические поиски векторов модернизации в сфере образования, культуры проводятся не путем изобретения нового тезауруса, новых словосочетаний, а за счет обновления содержания процесса формирования личности современного человека, специалиста, который зиждется, прежде всего, на ценностях

национальной культуры, и фундаментом которой всегда выступало и продолжает выступать, традиционный фольклор.

Подготовка специалистов сферы культуры и искусства реализуется в вузах на основе федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования, а также Конституции Российской Федерации, Законе об образовании РФ, Указов Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», «О совершенствовании государственной политики в области патриотического воспитания» (20.10.2012 г. № 1416), «О некоторых вопросах совершенствования системы высшего образования» (от 12.05.2023 № 343), «Стратегию государственной культурной политики Российской Федерации до 2030 года» и др.

Исходя из вышеперечисленных изданных нормативно-правовых документов по проведению успешной модернизации системы гуманитарного высшего профессионального образования, можно сделать вывод о необходимости обращения представителей научно-педагогического сообщества к системе исторически обусловленных ценностей национальной культуры, в том числе народного художественного творчества, все виды которого всегда поражали исследователей своей двойственной сущностью: с одной стороны, фольклор во всей своей неисчерпаемой многомерности выступающий как уникальное художественное явление, которому чуждо сознательное накопление норм и правил; с другой – повторение в фольклорной традиции таких артефактов, которые свидетельствует не просто о наличии сходных явлений, но и одновременно указывают на существовании в них глубинных закономерностей.

Следовательно, реализация образовательной программы в вузах культуры, например, по направлению подготовки 53.04.03 Искусство народного пения, профиль Хоровое народное пение, соответствующей требованиям ФГОС ВО, может считаться успешной в том случае, когда у обучающихся будет сформирован комплекс компетенций, свидетельствующий о сформированных у них навыков достижения высокого уровня профессиональной продуктивности. Именно поэтому одной из реальных задач преподавателя-этномузыколога выступает ценностно обусловленная оптимизация и актуализация содержания процесса профессиональной подготовки студентов вуза на основе региональной специфики песенного фольклора с его уникальными образцами композиционных принципов формообразования, отражающих логику кристаллизации художественного опыта поколений.

Так, при изучении старообрядческого фольклора (семейских песен), стилистические особенности которого до сих пор изобилуют «белыми пятнами» в музыкальной фольклористике, преподавателю необходимо руководствоваться правилом о консервативном начале данной региональной традиции. Например, при обращении к изучению нетрадиционного распева, насыщенного диссонантностью многоголосной ткани, модальными формами лада- и составляющими своеобразную специфику семейской песни, преподавателю необходимо подчёркивать обучающимся её яркие отличительные особенности, которые могли сформироваться лишь в силу особых исторических, социально-экономических и географических условий их обособленного проживания. При этом ему необходимо педалировать активную тенденцию к развитию, видоизменению, обновлению музыкальных средств песни, которые и привели к рождению неповторимой, аутентичной песенной традиции – так называемому «семейскому» распеву.

Весьма сложным представляется для обучающихся – будущих руководителей фольклорных коллективов учебный материал, посвященый сохранению в песенном репертуаре специфике определенной местности, определённого региона, проявляющихся в некоторых элементах семейских песен, дошедших из глубины веков, так как исторически

удаленные временные рамки существенно трансформировали песню с точки зрения мелодизма, многоголосной фактурности, значительно расширив ладовые границы, несмотря на традиционные рамки формообразования.

Методически верное решение этой педагогической задачи заключается в объяснении преподавателя-этономузыколога специфики процесса создания семейской песни, в которой должны быть сохранены практически все существующие музыкально-поэтические формы песен, сложенные за многовековую историю русской народной песни в целом. В процессе объяснения необходимо подчеркнуть основные принципы определения песенных структур: поэтический и музыкальный, взаимодействие и взаимозависимость которых выступает неотъемлемым началом процесса формообразования песни, так как структурные элементы поэтического и музыкального начала всегда выступают весьма важным элементом региональной специфики старообрядческого песенного фольклора. В то же время, высший уровень ритмической организации поэтических текстов народных песен сформированный на основе композиционной единиццы (КЕ) - фрагментов текста, в котором ритмическая структура полностью завершает свое развертывание объясняется весьма просто, так как весь дальнейший текст содержит лишь её повторение. Таким образом, композиционная единица является мерой поэтического текста.

В русской народной песне встречаются три формы композиционных единиц, где форма поэтического текста определяется формой его КЕ. Все они представлены в семейской песне: стиховая КЕ содержит лишь один ритмический период, один стих. Тексты стиховой формы сложены из одинаковых по ритмическому складу периодов. Например, семейская песня с. Михайловка «Рыболовцы хлопцы»:

1.Рыболовцы-хло(оо)пцы да вудалые молодцы.
2.Вы закиньте се(е)ти да через быстры реки.
3.Вы поймайте до(о)лю да парню молодому.
4.Не поймали до(о)лю парню моло(во)дому. } КЕ=А.
5.Вынимали щу(у)ку да парню молодому.
6.Сидит щука гра(а)ит сибе парня ма(ва)нит.

II. Строфическая КЕ охватывает несколько ритмических периодом- несколько стихов, количество и качество которых постоянно в данном тексте. Например, строфа хороводной песни с.Тарбагатай «Вы послушайте стрялочки» состоит из четырех стихов: двух смыслонесущих и двух повторяющихся припевных:

Вы послушайте стрялочки } КЕ=А(а+в)
Я вам песенку спою
Ой ли, ой да люли, } В(с+в)
Я вас песенку спою.

Строфа Красночикойской лирической песни читинской области «Светит месяц» сложена из трех смыслонесущих стихов:

1. Светит месяц, ой да, над рекой, } КЕ=А(а+в)
Над(ы) рекой (да) вдоли по мо…(ой), } В(в+с)
Вдол(и) по морю дует ветерок. } С(с+d)
2. Как ударила с моря волной,
Рыз(ы)волною да оттуль вы…(ой)
Оттуль выплыл ой да челночек.

III. Тирадная КЕ- законченный по мысли массив ритмических периодов подвижного объема, который складывается из разного количества стихов в развертывании текста. Например текст красночикойской семейской песни «Из кружка конь выворачивался»:

1. Из кружка конь выворачивался,
Приворачивал ко теще, ко двору.
Приворачивал ко теще, ко двору,
Ко крылечку, ко тестиному.

Четыре стиха

2. Ко крылечку, ко тестиному,
Да к окошечку невестиному.
А невеста испугалася,
Из окна в окно бросалася.
Из окна в окно бросалася,
За подруженек-то пряталась

Шесть стихов

Итак, композиционная единица есть раппорт поэтического текста. Именно она охватывается основным напевом-мелодией песни. Мелодия всегда представляет собой завершенное построение, имеющее свою внутреннюю структуру и логику интонационного развития. Она связана с поэтическим текстом песни и образует так называемую мелострофу, что представляет собой законченную, или относительно законченную музыкальную мысль, и является музыкальной формой песни.

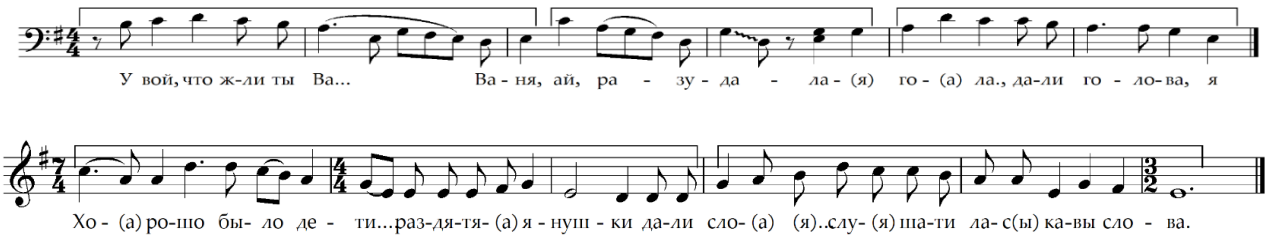
Одним из самых сложных этапов изучения старообрядческой региональной песенной фольклорной традиции кроется в интонационном развитии мелодии песни на основе принципов тождества и контраста. Например:

1. Принцип повтора (тождества). Повтор может быть точным и видоизменённым. Среди видоизмененных повтор следует различать:

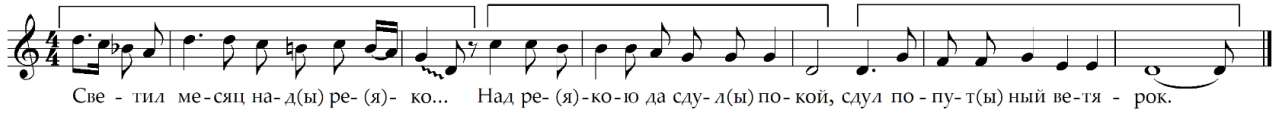
а) варьированный повтор, который вносит несущественные изменения в напев, в основном «раскрашивает» его фигурационно.

Например, в семейской протяжной песне с. Б. Куналей «Ваня, разудала голова» три музыкальные фразы имеют варьированный повтор:

б) вариантный повтор, который дает качественное развитие, видоизменяет напев, хотя контуры сохраняются. Пример семейской протяжной песни с.Б.Куналей «Хорошо было детинушке»:

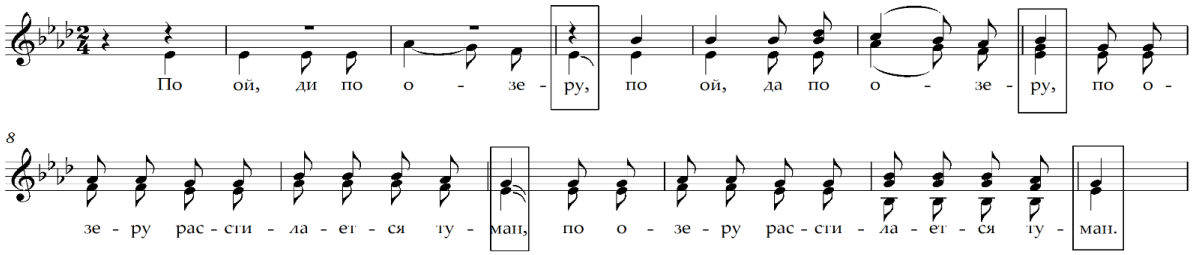


2. Принцип контраста, основанный на сочетании разных по интонационному материалу фраз. Семейская песня с Б. Куналей «Светит месяц над рекой»:



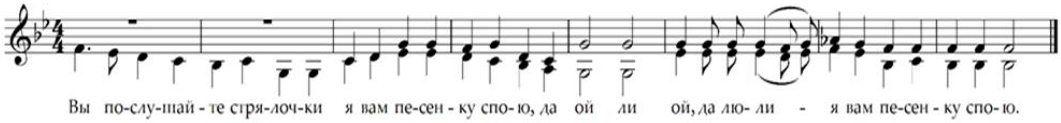
Благодаря повторам, контрастным сопоставлениям, и что особенно важно, ритмическим остановкам, выявляется расчлененность мелодии, способствующая восприятию логики интонационного развития.

При анализе ритмических средств членения мелодии преподавателю-этеномузыкологу необходимо продемонстрировать студентам примеры цезур и каденций, так как обычно цезура членит мелодию на предложения или фразы, то есть более мелкие музыкальные части. Каденция, же, в свою очередь, может встречаться внутри мелострофы, разделяя её на предложения и обязательно в конце строфы, подчеркивая её завершение. Ритмические средства членения мелодии тесным образом связаны с ритмикой самого стиха. Например, цезура музыкальная совпадает с цезурой поэтической (стих, полустих). Это



может выражаться в ритмическом увеличении длительностей. Например, семейская протяжная песня Красночикойского района Читинской области «По озеру»:

Пример семейской протяжной песни с. Тарбагатай «Вы послушайте, стрялочки»:



Каденция в мелодике песни является одним из самых монолитных моментов. Каденция практически всегда бывает выражена слитным унисоном или октавой, реже терцией, квинтой (как например в предыдущей песне). При этом последнему устою всегда предшествует еще одна октава или унисон, создавая параллельное движение созвучий. Это придает каденции характер единения, слитности заключения мелодической линии.

Подводя итог вышеизложенному можно сделать вывод о том, что процесс формирования навыков достижения высокого уровня профессиональной продуктивности у студентов-будущих руководителей фольклорных коллективов выступает неотъемлемой составлявшей реформирования процесса профессиональной подготовки будущего специалиста сферы культуры новой формация, который должен обладать широким диапазоном общекультурного и музыкального интеллекта, выходящего за рамки профессиональных видов деятельности; владеть методами научно-исследовательского поиска, системой общеискусствоведческих знаний и сформированными навыками определения соответствующих категорий и понятий. С целью исследования реального воплощения в музыкально-исполнительской практике аутентичных образцов регионального песенного фольклора студентам необходимо постигать «язык» фольклорных образцов на основе эмоционального переживания на основе оценочного отношения к изучаемому песенному образцу, вычленения в поэтическом и музыкальном тексте свойств, качеств, средств художественной выразительности в единстве его содержания и формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки) / В.Е. Гусев. - СПб., 1993. - 111 с.
2. Каргин, А.С. Народная художественная культура: курс лекций для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств / А.С. Каргин.- М.: Гос. республик. центр рус. фольклора, 2007.- 288 с.

3. Болонев Ф.Ф. Певцы и песни Большого Куналея.-Новосибирск, 2002. – 12 с.
4. Селишев А.М. Забайкальские старообрядцы. Семейские. Иркутск, 1920.
5. Болонев Ф.Ф. Старообрядцы Алтая и Забайкалья, Барнаул, 2001.- 11 с.
6. Болонев Ф.Ф.Старообрядцы Забайкалья в XVIII-XX вв. М., 2004. - 350 с.
7. Селищев А.М. Забайкальские старообрядцы. Семейские. Иркутск, 1920.- 81 с.
8. Петрова Е.В. Социокультурная адаптация семейских Забайкалья: этносоциологический анализ.- Улан-Удэ, 1999, 128 с.
9. Пронин Е.Семейские // Вокруг света. 1989, № 9. - 4 с.
10. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российского государства. СПб., 1772.ч.3. Половина 1. 222 с.
11. Цит. по: Болонев Ф.Ф. Старообрядцы Алтая и Забайкалья. Барнаул, 2001.- 9 с.
12. Мартос А. Письма о Восточной Сибири.М.,1827.- С.110-116.
13. Болонев Ф.Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII-XX вв. М., 2004. – 61 с.
14. Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М., 1989.- 16 с.
15. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси.- М.,2006.-258 с.
16. Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М., 1989.- 25 с.
17. Матвеева Р.П. Традиционная русская фольклорная культура: проблемы преемственности// Байкальские встречи-III:Культуры народов Сибири: Материалы III международного научного симпозиума. Т.1.-Улан-Удэ, 2001.-С.106-110. Там же. - 108 с.

REFERENCES

1. Gusev, V.E. Russkaja narodnaja hudozhestvennaja kul'tura (teoreticheskie ocherki) / V.E. Gusev. - SPb., 1993. - 111 p.
2. Kargin, A.S. Narodnaja hudozhestvennaja kul'tura: kurs lekcij dlja studentov vysshih i srednih uchebnyh zavedenij kul'tury i iskusstv / A.S. Kargin.- M.: Gos. respublik. centr rus. fol'klora, 2007.- 288 p.
3. Bolonev F.F. Pevcy i pesni Bol'shogo Kunaleja.-Novosibirsk, 2002. – 12 p.
4. Selishev A.M. Zabajkal'skie staroobrjadcy. Semejskie. Irkutsk, 1920.
5. Bolonev F.F. Staroobrjadcy Altaja i Zabajkal'ja, Barnaul, 2001.- 11 p.
6. Bolonev F.F.Staroobrjadcy Zabajkal'ja v HVIII-HH vv. M., 2004. - 350 p.
7. Selishhev A.M. Zabajkal'skie staroobrjadcy. Semejskie. Irkutsk, 1920.- 81 p.
8. Petrova E.V. Sociokul'turnaja adaptacija semejskih Zabajkal'ja: jetnosociologicheskij analiz.- Ulan-Udje, 1999, 128 p.
9. Pronin E.Semejskie // Vokrug sveta. 1989, № 9. - 4 p.
10. Pallas P.S. Puteshestvie po raznym provincijam Rossijskogo gosudarstva. SPb., 1772.ch.3. Polovina 1. 222 p.
11. Cit. po: Bolonev F.F. Staroobrjadcy Altaja i Zabajkal'ja. Barnaul, 2001.- 9 p.
12. Martos A. Pis'ma o Vostochnoj Sibiri.M.,1827.- Pp.110-116.
13. Bolonev F.F. Staroobrjadcy Zabajkal'ja v HVIII-HH vv. M., 2004. – 61 p.
14. Dorofeev N.I. Russkie narodnye pesni Zabajkal'ja. Semejskij raspev. M., 1989.- 16 p.
15. Vladyshevskaja T.F. Muzykal'naja kul'tura Drevnej Rusi.- M.,2006.-258 p.
16. Dorofeev N.I. Russkie narodnye pesni Zabajkal'ja. Semejskij raspev. M., 1989.- 25 p.
17. Matveeva R.P. Tradicionnaja russkaja fol'klornaja kul'tura: problemy preemstvennosti// Bajkal'skie vstrechi-III:Kul'tury narodov Sibiri: Materialy III mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma. T.1.-Ulan-Udje, 2001.-S.106-110. Tam zhe. - 108 p.

Не Цзяньго
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: 1347761965@qq.com

Not Jianguo
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

РОЛЬ АРТПЕДАГОГИКИ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПОДХОДОВ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ КИТАЯ

Аннотация. Педагогическое образование в России и Китае XXI века меняется под воздействием современных условий. Возникают новые подходы, которые применяются на практике и исследуются в научной, методической, психологической литературе. Среди таких подходов можно выделить два, которые эффективно способствуют развитию творческого начала у студентов педагогических факультетов КНР.

Применение артпедагогики и междисциплинарных подходов возможно в рамках отдельных факультативных курсов, имеющих художественную направленность (например, «Вокальная артпедагогика»). Также актуальны отдельные модули в рамках уже существующих образовательных программ (например, модуль по артпедагогике в рамках изучения предмета «психология образования»). Кроме того, в ВУЗах Китая осуществляются попытки построения целостной интегративной модели обучения с применением средств искусства. Этот подход имеет большие перспективы и показал хорошие результаты на практике. Его развитие в будущем поможет осуществить важнейшую цель образовательного процесса: сочетать обучение профессиональным компетентностям с разносторонним творческим развитием личности студента.

Ключевые слова: Артпедагогика, междисциплинарный подход, Китай, развитие творческого потенциала, вокал, педагогический факультет.

THE ROLE OF ART PEDAGOGY AND INTERDISCIPLINARY APPROACHES IN DEVELOPING CREATIVE POTENTIAL OF STUDENTS OF PEDAGOGICAL FACULTIES IN CHINA

Annotation. Pedagogical education in Russia and China in the 21st century is changing under the influence of modern conditions. New approaches are emerging, which are applied in practice and studied in scientific, methodological, and psychological literature. Among such approaches, two can be distinguished that effectively promote the development of creativity in students of pedagogical faculties in the PRC.

The use of art pedagogy and interdisciplinary approaches is possible within the framework of individual optional courses with an artistic focus (for example, "Vocal art pedagogy"). Individual modules within existing educational programs are also relevant (for example, a module on art pedagogy within the framework of studying the subject "educational psychology"). In addition, Chinese universities are attempting to build a holistic integrative teaching model using art. This approach has great potential and has shown good results in practice. Its development in the future will help to achieve the most important goal of the educational process: to combine the teaching of professional competencies with the comprehensive creative development of the student’s personality.

Keywords: Artpedagogy, interdisciplinary approach, China, development of creative potential, vocal, faculty of education.

Введение

Педагогическое образование в современном мире должно адаптироваться под новые, стремительное меняющиеся условия. Одним из самых эффективных методов подготовки разносторонних учащихся и студентов, готовых к интеграции отдельных областей знания, является междисциплинарный подход. Использование этого подхода в образовании может помочь не только решать сложные проблемы, но и добиваться гармоничного соотношения в человеке интеллектуального и эмоционального начала. Для этого междисциплинарный метод необходимо совместить с артпедагогикой, которая направлена на развитие творческого потенциала человеческой личности.

Артпедагогика – это междисциплинарное направление, которое сочетает средства искусства с профессиональными педагогическими задачами [1]. Его зарождение произошло в первой половине XX века и ведет начало с труда Л.С. Выготского «Психология искусства» 1925 года [2]. Развитие этих идей привело к формированию самостоятельного направления в педагогике в Европе и США в 1970-ых годах. Чуть позже, в 1990-ые годы, артпедагогика получает распространение в России и Китае.

Одновременно в РФ и КНР развивается методология, предполагающая интеграцию знаний, методов и концепций из разных научных дисциплин для решения сложных задач, которые невозможно охватить в рамках одной области. Междисциплинарный подход направлен на преодоление узкой специализации, стимулируя взаимодействие между науками (естественными, гуманитарными, техническими), искусством, педагогикой и другими сферами. Этот подход дает возможность преодолеть границы отдельных наук, отдельных направлений в образовании и создать условия для разностороннего и гармоничного развития человека.

Соединив идеи артпедагогики и методы междисциплинарного подхода, возможно создать эффективную методику работы, которая способствует ра0звитию творческого потенциала. Изучению этого направления посвящена настоящая статья, в которой изучаются особенности применения новых методик в работе со студентами педагогических факультетов КНР.

Материалы и методы исследования

Исследования в области артпедагогики происходят на стыке эстетики и психологии, педагогики и междисциплинарного знания. В России специально этим вопросам посвящен труд группы авторов «Артпедагогика и арттерапия в специальном и инклюзивном образовании» [1]. Вопросы практики привлечения методов искусства для психологической поддержки личности исследует Л.Д. Лебедева [4].

В Китае артпедагогика развивалась на основе адаптации зарубежного опыта, но с привлечением национальных элементов (каллиграфии и других видов этнических искусств и направлений). Специально вопросами ее интеграции в педагогическую среду занимались Чжан Цзе [8], Ян Гуан и Сунь Ян [10]. Активно ведутся исследования в этой области в университетах Пекина и Шанхая, методы артпедагогики начинают применяться в инклюзивном образовании.

Специфику применения междисциплинарного подхода на стыке педагогики и искусства в Китае изучали Сунь Дундун и Цзоу Ячжоу [6].

Данная методология легла в основу настоящего исследования, посвященного применению артпедагогики и междисциплинарных методов в развитии творческого потенциала студентов педагогического направления в Китае.

Результаты и обсуждение

Социально-экономический рост и развитие КНР в последние 20 – 30 лет приводит к быстрому изменению не только политических и технологических сторон жизни страны, но и к изменению принципов работы системы образования. Сегодня она должна быть ориентирована на «великое возрождение китайской нации» [9], что осуществляется при помощи установки на технологичность и инновационность, но в то же время на сохранение культурной идентичности и традиций. Эти установки поддерживаются государством, которое стремится сократить социальное неравенство в образовании, создает закон о запрете семейного образования (2022), стремится создавать специальные программы для подготовки специалистов для высоко технологического рынка, в том числе с использованием искусственного интеллекта.

В связи с общей направленностью системы образования возникает актуальная проблема: как сохранить живое творческое начало в точном и научном мире. Чтобы нивелировать последствия технологичности, которая может иметь негативные последствия на эмоциональную и художественную составляющую личности человека, необходимо развивать их в одном направлении, давая возможность проявлять неожиданные и креативные решения для различных задач.

Для воплощения этих целей в практике работы создаются и реализуются междисциплинарные подходы, методика которых продолжает расширяться и дополняться. Новые учебные программы и новые методы, которые внедряются в ВУЗах Китая, дают возможность реализовывать в педагогических факультетах различные творческие направления. Одним из таких направлений является вокал, который влияет на музыкальные и художественные стороны студентов [8]. Остановимся подробнее на том, как артпедагогика с опорой на вокальное исполнительство может быть реализована в контексте междисциплинарного подхода со студентами педагогической специальности.

Основной целью такой системы обучения является преодоление узкой специализации и гармонизация личности студента через творческий и педагогический процесс.

Для выполнения этой цели в работе со студентами педагогических факультетов необходимо ставить и решать следующие задачи:

1. Стимулировать творческое мышление студентов, развивать их креативность.
2. Способствовать эмоционально-личностному развитию средствами искусства.
3. Осуществлять творческую коммуникацию, развивать социальные навыки через совместное исполнительство (дуэты, ансамбли).
4. Создавать условия для усвоения образовательного материала через искусство.
5. Формировать основы художественного, эстетического восприятия искусства.

Для реализации данной цели и решения задач нужно грамотно организовать образовательный процесс, продумать его стратегию и методику. Образование должно стать единым, целостным процессом, в котором усвоение определенных знаний происходит параллельно с развитием творческого потенциала будущих педагогов.

Внедрение артпедагогики в учреждениях высшего образования распространено в различных формах, от внедрения отдельных курсов до попыток построения универсальной системы. Нужно заметить, что даже применение таких факультативов, как «Вокальная артпедагогика», «Музыкальная терапия в образовании», «Творческие методы преподавания» вносит вклад в становление креативного начала педагогов. В рамках этих курсов представляется возможность изучать отдельные направления искусства Китая (народные песни, стиль исполнения пекинской оперы), а также стили западноевропейской музыки (академический вокал и джаз). Специфика преподавания этих курсов организована таким образом, чтобы совмещать теоретические принципы арт-педагогики и вокальные

практики (пение разученных произведений, вокальных упражнений или импровизация). Особую роль в интегративном процессе играет речевая деятельность, которая важная как для вокального исполнительства, так и в качестве профессионального навыка будущего педагога. Работая с речевыми формами в рамках специализированных курсов, студенты получают необходимые умения и одновременно получают пространство для творческих поисков в различных актерских формах.

Второе направление, которое дает возможность применять новые методики, это определенные модули в рамках общих дисциплин, не связанных с искусством. Например, при изучении курса «психология образования» может быть включен модуль по артпедагогике, на котором студенты психологических специальностей могут познакомиться с теорией и практикой русских [1] и китайских исследователей [6].

Широкую область применения имеют различные формы композиционной работы по вокалу. Сочинение отдельных текстов и мелодий к ним – это достаточно интересный прием, который может быть применен абсолютно в любых педагогических темах. Изучение специализированных курсов, таким образом, можно совместить с методами междисциплинарного подхода. В образовательном процессе это возможно сделать не столько в рамках лекционных курсов, сколько в рамках домашних заданий, проектной работы, различных образовательных и творческих проектах. В университетах Китая студенты создают индивидуальные и групповые музыкальные проекты не только на конкретные образовательные, но и на общественно значимые темы (проблемы экологии, военные действия, толерантность, расизм и т.п.). Исполнение подобных композиций значимо не только с позиций эстетического, но и с позиций политического, нравственно-этического воспитания молодежи. Одновременно, сочинение подобных мелодий представляет студентам полную свободу, дает возможность не ограничивать себя определенными музыкально-стилевыми рамками, в том числе применять электронные средства и программы для записи музыки. Кроме того, они могут использовать национальные инструменты, что приветствуется в русле культурной политики Китая.

Отдельно нужно отметить групповые вокальные практики (ансамблевые и хоровые), которые могут применяться в работе со студентами педагогических факультетов. Выбор репертуара для занятий со студентами осуществляется таким образом, чтобы дать возможность познакомиться с разными стилями, и одновременно интегрироваться темы произведений с темами других дисциплин. Проще всего это осуществлять с курсами исторической направленности. В этом случае нужно подбирать материал той эпохи, которая изучается на педагогических или психологических дисциплинах. Также можно сконцентрироваться на отдельных персоналиях и темах, которые проходят студенты. Это помогает дать совершенно иной, творческий взгляд на теоретический и практический материал общих курсов, способствовать эмоциональному прочтению тем через призму индивидуального сознания и восприятия студента. Эффективность построения данной платформы зависит от многих обстоятельств, особенно от умения преподавателя выстроить практическую креативную среду для развития творческих возможностей студентов. Вдохновение и увлеченность процессом обучения привлекает творческие личности, а также способствует развитию всех участников данного процесса.

Отдельно необходимо сказать о том, что различные вокальные формы в рамках факультативов, модулей или в целостной интегративной системе не направлены на то, чтобы воспитать профессионального вокалиста. Студенты имеют различные музыкальные и вокальные данные, и эти особенности не должны играть существенной роли для их творческой самореализации. Основная задача преподавателя – создать развивающую, увлекательную среду, в которой каждый сможет реализовать свой талант, развить творческие способности, и не боятся это делать. Определенный психологический барьер

присутствует у некоторых студентов, и связан он с психологической неустойчивостью, неуверенностью, боязнью проявить себя. И здесь могут прийти на помощь методы арттерапии [4], которые реализуются в ВУЗах Китая в последнее время [9]. Определенные психологические проблемы будут решаться именно средствами искусства, что должно способствовать гармонизации личности и творческой активности студента. Какие несложные формы могут быть реализованы в педагогических ВУЗах:

1. Импровизация с применением ударных инструментов. Способствует раскрепощению через искусство, позволяет выразить эмоции, в том числе негативные.
2. Создание мелодии, которая воплощает текущее эмоциональное состояние. Исполнение мелодии возможно голосом, или с применением акустического инструмента (не ударного, с определенной высотой звука). Позволяет снять страх ошибки, так как мелодия может быть исполнены без всякой критики, в том числе с неверными нотами. Также позволяет поверить в себя, так как визуализирует собственное Я, собственное эмоциональное состояние.
3. Активное слушание музыки. На индивидуальных занятиях или занятиях в группах можно использовать формы работы, которые позволяют студенту научиться доверять собственному представлению о музыке. Можно дать задание подобрать «музыку вашей мечты» (музыкальную композицию любого стиля, которая будет отражать представление о мечте) или «мелодию собственного страха», изменить текст в существующем произведении, обсудить художественное содержание той или иной музыки с акцентом на ее эмоциях.
4. Вокальная терапия. Использование музыки и голоса для снятия блоков, зажимов, преодоления психологических трудностей студента. Здесь можно как использовать пение определенных песен (мантр, специально подобранных вокальных композиций, что особенно актуально на начальном этапе работы), так и «выкрикивание» эмоций (исполнение голосом различных эмоций, которыми человек не может поделиться в обыденной жизни, тем самым раскрепощая его и открывая возможность для творческой самореализации).
5. Связь музыки с цветом, рисунком или танцем. Средствами изобразительного искусства студент может воплотить свои эмоции относительно музыки, также он может это сделать в свободной пластической импровизации. Соединение различных искусств благотворно сказывается и на психологическом, и на творческом становлении участника.
6. Использование музыкальных аффирмаций. С определенным высказыванием (например, «я верю в себя», «у меня все получится») связывается определенная мелодия. Прослушивание этой мелодии и вокализация ее в некоторые критические моменты жизни способствует эмоционально-психологической поддержке студента.

Для преодоления дисциплинарных границ проводится работа по внедрению средств искусства в целостный образовательный процесс [8]. Так китайская литература и музыка с древних времен очень тесно связаны, что открывает пространство для интеграции. Также романтический музыкальный язык в Западной Европе возник под влиянием литературы, и таких примеров можно обнаружить множество. В связи с этим открываются возможности для использования междисциплинарного подхода в области этих дисциплин, что активно применяется на педагогических факультетах [5]. Аналогичная тенденция есть и в России, что описано в научной статье В.А. Исаевой, Н.А. Румянцевой, А.В. Трутановой [3]. Организация специальных курсов в этой области может стать перспективой будущего, но в

данный момент требует построение образовательных программ и подготовки педагогических кадров.

Еще одним направлением, способствующим развитию творческих навыков студентов, является укрепление творческой среды в кампусе средствами искусства. Сюда относится создание арт объектов силами студентов, организация культурных мероприятий на территории, создание внутреннего пространства с использованием картин и т.п. Для развития креативности очень важна сценическая, творческая практика. С точки зрения артпедагогики, не играет роли качество исполнения актерской роли или музыкальной композиции, уровень дарования при прочтении стиха или музыкально-литературной композиции. Гораздо важнее создание условий и возможностей, где каждый может проявить себя и не испытывает страха это делать.

В заключении хочется отметить еще одно направление – это научная работа, участие в конференциях. В этих видах работы студенты также могут активно применять интегративный метод, выбирая соответствующие темы и направления. Связь с искусством и его изучение обогащает и интеллект, и душу человека, и потому особенно полезно будущим преподавателям.

Реализация данного подхода средства искусства позволяет раскрытию творческого потенциала студентов, что готовит их к успешной профессиональной работе педагогом и формирует их креативность, что поможет в любой области.

Выводы

Артпедагогика и междисциплинарные методы применяются на педагогических факультетах Китая в следующих формах:

1. Факультативные, элективные курсы, связанные с теми или иными видами искусства (музыка, художественное творчество, театральное искусство, каллиграфия и др.).
2. Отдельные модули в рамках существующих программ.
3. Дополнительные творческие программы, способствующие созданию креативной развивающей среды.
4. Целостные интегративные системы образования (экспериментально, попытки построения).

Данный подход показал свою высокую эффективность на практике, и оценен преподавателями и студентами ВУЗов Китая. Инновационные реформы в системе образования КНР создают условия для его реализации, что осуществляется на различных специальностях. В статье были описаны результаты применения междисциплинарного подхода средствами искусства на педагогических специальностях, описаны формы применения и методы, представлены примеры использования.

Представляется, что этот подход в дальнейшем будет развиваться все шире, охватывая целостно систему преподавания в университетах и институтах широкого профиля. Для этого необходимо подготовить специалистов, которые смогут осуществить артпедагогику на практике. Кроме определенных профессиональных знаний и умений, эти специалисты должны отличаться творческим началом, быть увлечёнными своим делом. Передавая свое творчество, свое вдохновение другим, они способствуют продвижению искусства и гармоничному развитию личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артпедагогика и арттерапия в специальном и инклюзивном образовании: учебник для вузов. Под редакцией Е. А. Медведевой. 2-е изд., испр. и доп./ Е. А. Медведева, И. Ю. Левченко, Л. Н. Комиссарова, Т. А. Добровольская. М.: Юрайт, 2025. 269 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 480 с.

3. Исаева В.А., Румянцева Н.А., Трутанова А.В. Развитие творческих способностей у студентов педагогических направлений // Инновационная наука. 2017. № 03-2. С. 180-181.
4. Лебедева Л.Д. Практика арт-терапии. Подходы, диагностика, система занятий. Спб.: Речь, 2003. 256 с.
5. Панова Л.Д., Мэнчжу Ван Тенденции развития педагогического образования в Китае // Отечественная и зарубежн6ая педагогика. 2020. Т.2. № 3 (73). С. 119-128.
6. Сунь Дундун, Цзоу Ячжоу Исследования и практика междисциплинарного интегрированного обучения по специальности «Вокальное исполнительство» в общеобразовательных колледжах искусств с точки зрения новых свободных искусств // Интеллект. 2023. № 10. С. 101-104.
7. Ху Сюцинь О развитии творческих способностей учащихся в процессе обучения вокалу // Times Education. 2017. № 10. 168 с.
8. Чжан Цзе Построение междисциплинарной модели вокального образования // Дом драмы. 2020. № 24. С. 107-108.
9. Шан Чуньлай Исследование реформы и инноваций в модели обучения вокальной музыке в обычных колледжах с точки зрения профессиональной сертификации педагогического образования // Оценка искусства. 2024. №35. С.145-148.
10. Ян Гуан, Сунь Ян Реформа практики инноваций в вокальной музыке и междисциплинарных исследований в области образования // Журнал университета Чифэн (издание китайской философии и социальных наук). 2019. № 12 (40). С.138-141.

REFERENCES

1. Art pedagogy and art therapy in special and inclusive education: textbook for universities. Edited by E. A. Medvedeva. 2nd ed., corrected and supplemented / E. A. Medvedeva, I. Yu. Levchenko, L. N. Komissarova, T. A. Dobrovolskaya. Moscow: Yurait, 2025. 269 p.
2. Vygotsky L.S. Psychology of Art. Rostov-on-Don: Phoenix, 1998. 480 p.
3. Isaeva V.A., Rumyantseva N.A., Trutanova A.V. Development of creative abilities in students of pedagogical directions // Innovative science. 2017. No. 03-2. Pp. 180-181.
4. Lebedeva L.D. Art therapy practice. Approaches, diagnostics, system of classes. St. Petersburg: Rech, 2003. 256 p.
5. Panova L.D., Mengzhu Wang Trends in the development of pedagogical education in China // Domestic and foreign pedagogy. 2020. Vol. 2. No. 3 (73). Pp. 119-128.
6. Sun Dongdong, Zou Yazhou Research and practice of interdisciplinary integrated teaching in vocal performance major in general arts colleges from the perspective of new liberal arts // Intelligence. 2023. No. 10. Pp. 101-104.
7. Hu Syucin On the development of students' creative abilities in the process of teaching vocals // Times Education. 2017. No. 10. 168 p.
8. Zhang Jie Construction of an interdisciplinary model of vocal education // House of Drama. 2020. No. 24. Pp. 107-108.
9. Shan Chunlaj Research on the reform and innovation of vocal music teaching model in general colleges from the perspective of professional certification of teacher education // Art Assessment. 2024. No. 35. Pp. 145-148.
10. Yan Guan, Sun Yan Reform of Vocal Music Innovation Practice and Interdisciplinary Education Research // Journal of Chifeng University (Chinese Philosophy and Social Science Edition). 2019. No. 12 (40). Pp.138-141.

Чжан Юнь
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 845425308@qq.com

Zhang Yun
Postgraduate
Moscow State Pedagogical University

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРОГРАММЫ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ К РУКОВОДСТВУ ВОКАЛЬНЫМ АНСАМБЛЕМ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье представлены концептуальные положения программы формирования готовности китайских студентов-музыкантов к руководству вокальным ансамблем в системе общего музыкального образования. Цель исследования – разработать теоретико-методологические основания и практические подходы к подготовке руководителей вокальных коллективов в условиях модернизации музыкального образования в Китае. На основе анализа современных тенденций в музыкальной педагогике предложена интегративная модель, сочетающая системный, культурно-исторический и биокогнитивный подходы. Научная новизна исследования заключается в разработке этнокультурного компонента готовности, выступающего интегрирующим началом для западных и восточных вокальных традиций, а также во внедрении технологии "вокального коучинга", адаптированной для китайских образовательных реалий. Результаты исследования показывают эффективность трехблочной структуры образовательной программы (теоретико-методологический, практико-ориентированный и рефлексивно-оценочный блоки), использования междисциплинарных творческих лабораторий и многомерной системы диагностики готовности. Предложенная концепция обеспечивает сохранение национальной идентичности при одновременной интеграции в мировое культурное пространство на основе принципа культурного диалога, что позволяет китайским студентам-музыкантам усваивать традиции мировой вокальной музыки через призму собственной культурной идентичности.

Ключевые слова: музыкальное образование, вокальный ансамбль, китайские студенты-музыканты, профессиональная готовность, биокогнитивный подход, этнокультурный компонент, вокальный коучинг, междисциплинарные творческие лаборатории, культурный диалог.

CONCEPTUAL PROVISIONS OF THE PROGRAM FOR DEVELOPING THE READINESS OF CHINESE MUSIC STUDENTS TO LEADER A VOCAL ENSEMBLE IN THE SYSTEM OF GENERAL MUSIC EDUCATION

Abstract. The article presents conceptual provisions of the program for developing the readiness of Chinese music students to lead a vocal ensemble in the system of general music education. The purpose of the study is to develop theoretical and methodological foundations and practical approaches to training vocal ensemble leaders in the context of modernization of music education in China. Based on the analysis of modern trends in music pedagogy, an integrative model is proposed that combines systemic, cultural-historical and biocognitive approaches. The scientific novelty of the study lies in the development of an ethnocultural component of readiness,

which serves as an integrating principle for Western and Eastern vocal traditions, as well as in the implementation of the "vocal coaching" technology adapted to Chinese educational realities. The results of the study demonstrate the effectiveness of the three-block structure of the educational program (theoretical and methodological, practice-oriented and reflective-evaluative blocks), the use of interdisciplinary creative laboratories and a multidimensional system of readiness diagnostics. The proposed concept ensures the preservation of national identity while integrating into the world cultural space based on the principle of cultural dialogue, which allows Chinese student musicians to learn the traditions of world vocal music through the prism of their own cultural identity.

Keywords: music education, vocal ensemble, Chinese student musicians, professional readiness, biocognitive approach, ethnocultural component, vocal coaching, interdisciplinary creative laboratories, cultural dialogue.

Современное музыкальное образование в Китае требует комплексного подхода к подготовке студентов-музыкантов, особенно в контексте формирования их готовности к руководству вокальными коллективами. Интегративный характер музыкального образования предполагает объединение различных аспектов музыкальной деятельности: от теоретической подготовки до практического воплощения творческих идей. Для эффективной подготовки будущих руководителей вокальных ансамблей необходимо создавать междисциплинарную образовательную среду, где студенты различных музыкальных специальностей могли бы взаимодействовать в рамках совместных проектов.

Цифровые технологии открывают новые возможности для расширения музыкального кругозора студентов. Использование компьютерных программ для создания и анализа музыки, обмен MIDI-файлами, изучение мультимедийных учебных материалов – все это позволяет преодолеть информационные барьеры и обогатить учебный процесс. Важную роль в формировании готовности к руководству вокальным ансамблем играют внеаудиторные мероприятия: творческие конкурсы, концертные выступления, мастер-классы с участием признанных исполнителей национальной вокальной музыки. Такие события не только мотивируют студентов, но и создают возможности для практического применения полученных знаний и навыков [4, с.168].

В условиях модернизации музыкального образования в Китае, направленной на совершенствование педагогического процесса и развитие творческой инициативы студентов, особую актуальность приобретает вопрос формирования профессиональной готовности будущих музыкантов. Под профессиональной готовностью понимается интегративное качество личности, включающее мотивационный, когнитивный и операциональный компоненты. Мотивационный компонент отражает интерес к профессиональной деятельности, стремление к самореализации и достижению высоких результатов. Когнитивный компонент предполагает наличие необходимых знаний, умений и навыков, а также понимание специфики профессиональной деятельности. Операциональный компонент включает владение практическими методами и приемами, необходимыми для успешного выполнения профессиональных задач. Специфика готовности к руководству детскими вокальными коллективами заключается в необходимости сочетания музыкально-исполнительских навыков с педагогическими и психологическими компетенциями [1, с.82].

В контексте подготовки китайских студентов-музыкантов к руководству вокальными ансамблями в системе общего музыкального образования, необходимо учитывать культурологические аспекты, определяющие специфику музыкального воспитания в Китае. Традиции хорового искусства в Китае имеют глубокие корни и тесно связаны с историей и культурой страны. Хоровое пение традиционно использовалось в ритуальных обрядах,

народных праздниках и театральных представлениях. В современном Китае хоровое искусство является важной частью системы музыкального образования и широко представлено в школах, университетах и профессиональных музыкальных коллективах. Знание традиций хорового искусства Китая позволит будущим руководителям вокальных ансамблей грамотно выстраивать репетиционную работу, учитывать особенности китайского музыкального мышления и создавать аутентичные хоровые интерпретации [2, с.239]

В контексте подготовки китайских студентов-музыкантов к руководству вокальным ансамблем, важным элементом является интеграция национальных культурных традиций в процесс обучения, особенно в части вокальной методики. Одной из особенностей вокальной методики в китайской педагогике является акцент на ансамблевом исполнительстве. Важной особенностью является обучение студентов красивым, точным и адекватным движениям, что требует активной хореографической подготовки. Это особенно актуально для оперного искусства, где вокальное исполнение тесно связано со сценическим движением. Кроме того, важной составляющей является обучение декламации стихов, особенно древнекитайской поэзии [6, с.298].

Системный подход к проектированию образовательной программы предполагает рассмотрение процесса обучения как целостной системы, в которой все элементы взаимосвязаны и взаимозависимы. Это означает, что при разработке программы необходимо учитывать не только содержание учебных дисциплин, но и формы организации учебного процесса, методы обучения, систему контроля и оценки знаний, а также особенности контингента обучающихся. Такой подход позволяет создать эффективную и сбалансированную программу, которая будет способствовать достижению поставленных целей [1, с.49].

Культурно-исторический подход Л.С. Выготского в музыкальном образовании акцентирует внимание на роли культуры и истории в формировании личности музыканта. Согласно Л.С. Выготскому, обучение ведет за собой развитие, создавая "зону ближайшего развития", в которой студент способен достичь большего с помощью преподавателя или в сотрудничестве с другими студентами. В применении к вокальной подготовке это означает, что преподаватель должен не только передавать студентам знания и навыки, но и создавать условия для их активного участия в культурной жизни, стимулировать их к самостоятельному поиску и осмыслению музыкальных произведений, а также к творческому самовыражению. Особое значение имеет учет национальных особенностей китайской культуры и музыкальной традиции. Необходимо знакомить студентов с богатым наследием китайской вокальной музыки, ее жанрами, стилями и исполнительскими традициями [9, с.38].

В условиях повышенных требований к подготовке преподавателей музыки в Китае , особое значение приобретает формирование у студентов комплексной готовности к различным аспектам профессиональной деятельности. Эта готовность включает музыкально-исполнительскую деятельность, организационно-управленческую работу и, что особенно важно в контексте данного исследования, педагогическое руководство. Содержательный блок программы охватывает теоретическую и практическую подготовку. Теоретическая подготовка включает в себя изучение основ вокальной методики, теории и истории хорового искусства, а также психологии музыкального восприятия. Эти знания необходимы для понимания специфики работы с вокальным ансамблем и для эффективного взаимодействия с учениками. Практическая подготовка направлена на формирование конкретных навыков, необходимых для руководства вокальным ансамблем. Она включает в себя технику дирижирования, методы работы с детским голосом и навыки репетиционной работы [5, с.16].

В свете исследований Ло Цун и Тороповой о кросс-культурном подходе к обучению, эти компоненты приобретают особую значимость. Программа делает акцент на использовании инновационных методов обучения, таких как case-study (разбор конкретных педагогических ситуаций), мастер-классы с ведущими хормейстерами и видеотренинги. Эти методы, как подчеркивают Ло Цун и Торопова, позволяют учитывать культурно-образовательный опыт обучающихся, что особенно важно для студентов из Китайской Народной Республики, сталкивающихся с незнакомой терминологией и методологическими основаниями музыкально-психологических дисциплин. Метод case-study, предполагающий анализ конкретных педагогических ситуаций, позволяет студентам на практике столкнуться с реальными проблемами, возникающими в процессе руководства вокальным ансамблем, и выработать навыки их решения [3. С.35].

В статье Чжан Юнь и Туравец подчеркивается важность вокально-ансамблевого музицирования в системе общего музыкального образования, что обуславливает необходимость разработки эффективных методов подготовки будущих руководителей. Программа, как следует из фрагмента, включает в себя мастер-классы с ведущими хормейстерами и видеотренинги. Мастер-классы, по мнению авторов, способствуют овладению студентами профессиональными знаниями, умениями и навыками, необходимыми для руководства детским вокальным ансамблем. Видеотренинги, вероятно, используются для анализа и совершенствования дирижерской техники, репетиционной работы и других аспектов руководства ансамблем [7, с.121].

Система диагностических процедур, в свою очередь, представляет собой комплекс методов и инструментов, предназначенных для оценки степени соответствия студентов установленным критериям сформированности готовности. Эта система может включать в себя различные формы контроля, такие как письменные экзамены, практические задания, анализ видеозаписей репетиций и выступлений, а также экспертную оценку со стороны преподавателей и приглашенных специалистов. Необходимо учитывать особенности восприятия музыкальной информации, коммуникативные стили и образовательные традиции, чтобы обеспечить объективную и справедливую оценку результатов обучения [8, с.94].

Современная парадигма музыкального образования в Китае находится в стадии активной трансформации, требующей разработки инновационных концептуальных подходов к подготовке профессиональных кадров, способных эффективно руководить вокальными коллективами. Особую актуальность приобретает создание целостной системы формирования специфической профессиональной готовности студентов-музыкантов, учитывающей как национальные традиции, так и глобальные тенденции в музыкальной педагогике.

Научная новизна предлагаемого исследования заключается в разработке интегративной модели формирования готовности китайских студентов-музыкантов к руководству вокальным ансамблем, основанной на биокогнитивном подходе к музыкальному образованию. Данный подход учитывает не только когнитивные, но и телесно-ориентированные аспекты музыкального восприятия, традиционно важные для китайской вокальной школы. Предложенная модель синтезирует достижения нейропедагогики и традиции китайского вокального искусства, создавая уникальный синтез методов обучения, отвечающих современным требованиям.

Структура готовности к руководству вокальным ансамблем понимается как многокомпонентная система, включающая не только традиционно выделяемые мотивационный, когнитивный и операциональный компоненты, но и этнокультурный компонент, связанный с пониманием и интерпретацией вокальных произведений через призму национальной культурной идентичности. Этот компонент выступает

интегрирующим началом, объединяющим западные и восточные вокальные традиции в целостную систему подготовки руководителя вокального ансамбля. Разработанная нами программа базируется на трех методологических подходах: системном, культурно-историческом и биокогнитивном. Системный подход обеспечивает целостность образовательного процесса, взаимосвязь всех элементов подготовки от теории до практики. Культурно-историческое направление, опирающееся на идеи Л.С. Выготского, рассматривает формирование личности музыканта через призму культурных знаков и символов, учитывая специфику китайской музыкальной традиции. Биокогнитивный подход представляет научную новизну исследования, акцентируя внимание на психофизиологических механизмах вокального исполнительства и телесном воплощении музыкальных образов.

Предложенная концепция реализуется через образовательную программу, структурированную в три взаимосвязанных блока: теоретико-методологический, практико-ориентированный и рефлексивно-оценочный. Теоретико-методологический блок включает дисциплины, обеспечивающие понимание культурно-исторических оснований вокального искусства Китая и других стран, психолого-педагогических особенностей работы с вокальным ансамблем и современных методов управления творческим коллективом. Практико-ориентированный блок основан на деятельностном подходе и включает имитационное моделирование профессиональных ситуаций, микропреподавание и стажерскую практику в учреждениях общего музыкального образования.

Принципиальным отличием предлагаемой программы является внедрение технологии "вокального коучинга", адаптированной для китайских образовательных реалий. В отличие от традиционного подхода, центрированного на преподавателе, вокальный коучинг фокусируется на развитии творческой автономии студентов, формировании навыков самооценки и саморегуляции вокально-исполнительской деятельности. Данная технология интегрирует принципы западного коучинга и традиционные китайские подходы к обучению, создавая уникальную образовательную среду.

Разработанная система диагностики готовности к руководству вокальным ансамблем основана на многомерном анализе компетентности и включает комплекс критериев: музыкально-теоретический, методический, психолого-педагогический и этнокультурный. Особое внимание уделяется оценке способности студентов к творческому синтезу китайских и западных вокальных традиций, что отражает современные тенденции в музыкальном образовании КНР. Инновационным аспектом программы является внедрение междисциплинарных творческих лабораторий, в рамках которых студенты различных музыкальных специальностей совместно разрабатывают и реализуют проекты по созданию и исполнению вокальных произведений. Данный подход позволяет формировать у будущих руководителей вокальных ансамблей системное видение музыкального процесса, понимание взаимосвязи всех его компонентов.

Для эффективной интеграции цифровых технологий в процесс подготовки предложена многоуровневая модель их применения: от использования мультимедийных ресурсов для изучения музыкальных произведений до создания виртуальных симуляций руководства вокальным ансамблем с применением технологий дополненной реальности. Разработан специализированный программно-методический комплекс, адаптированный к особенностям китайской образовательной системы и учитывающий специфику восприятия музыкальной информации студентами из КНР. В контексте глобализации музыкального образования предложенная концепция обеспечивает сохранение национальной идентичности при одновременной интеграции в мировое культурное пространство. Система подготовки к руководству вокальным ансамблем строится на принципе

культурного диалога, позволяющего китайским студентам-музыкантам усваивать традиции мировой вокальной музыки через призму собственной культурной идентичности.

Результаты исследования показывают, что эффективная подготовка будущих руководителей вокальных ансамблей должна базироваться на триединстве методологических подходов: системном, культурно-историческом и биокогнитивном. Именно биокогнитивный подход, учитывающий психофизиологические механизмы вокального исполнительства, обеспечивает научную новизну исследования и позволяет гармонично интегрировать телесно-ориентированные аспекты китайской вокальной традиции в современную образовательную парадигму.

Образовательная программа, реализующая разработанные концептуальные положения, структурирована в три взаимосвязанных блока (теоретико-методологический, практико-ориентированный и рефлексивно-оценочный), что обеспечивает целостность и системность подготовки. Особую роль в практико-ориентированном блоке играет внедрение технологии "вокального коучинга", адаптированной для китайских образовательных реалий и направленной на развитие творческой автономии студентов. Исследование подтвердило эффективность междисциплинарного подхода к формированию готовности руководителей вокальных ансамблей. Создание междисциплинарных творческих лабораторий позволяет студентам различных музыкальных специальностей совместно разрабатывать и реализовывать проекты, формируя системное видение музыкального процесса. Цифровые технологии интегрированы в процесс подготовки на основе многоуровневой модели их применения – от использования мультимедийных ресурсов до создания виртуальных симуляций руководства вокальным ансамблем с применением технологий дополненной реальности.

В условиях глобализации музыкального образования предложенная концепция обеспечивает сохранение национальной идентичности при одновременной интеграции в мировое культурное пространство. Система подготовки строится на принципе культурного диалога, позволяющего китайским студентам-музыкантам усваивать традиции мировой вокальной музыки через призму собственной культурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Нуань, Яковлева Е.Н. Вокальный коучинг как инновационная технология обучения студентов-музыкантов в университетах КНР // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 4 (60). С. 78-85.
2. Гребенюк Е.В., Назарова Е.О. Общемузыкальное развитие студентов магистратуры из КНР в вокальном классе педагогического университета // Современные проблемы науки и образования. 2021. № 2. С. 45-52.
3. Кузнецова Е.О., Юй Ян. Актуальность и теоретико-методологические основы исследования подготовки китайских студентов-музыкантов к освоению российского детского вокального репертуара // Человеческий капитал. 2023. № 6(174). С. 237-242.
4. Ло Цун, Торопова А.В. Особенности освоения содержания музыкально-психологических дисциплин студентами Китайской Народной Республики // Музыкальное искусство и образование. 2023. Т. 11. № 2. С. 28-41.
5. Ма Хаожань. Тенденции модернизации профессионального музыкального образования в Китае // Молодой ученый. 2023. № 26 (473). С. 166-170.
6. Хуан Шуан. Особенности формирования профессиональной компетентности будущих преподавателей музыкального искусства в вузах Китая // Российская государственная специализированная академия искусств. 2022. № 3. С. 13-21.

7. Чжан Тинтин, Тагильцева Н.Г. Национальные культурные традиции в музыкальном образовании студентов китайских университетов // Язык и культура. 2023. № 64. С. 292-303.
8. Чжан Ю., Туравец Н. Р. Компонентный состав готовности китайских студентов-музыкантов к руководству вокальным ансамблем в учреждениях общего музыкального образования // Kant. 2024. №2 (51). С. 118-124.
9. Чжан Я. Музыкальное образование китайских студентов в России XX-XXI вв.: траектория профессионального становления и концертная практика // Наука и практика в образовании: электронный научный журнал. 2025. Т. 6. № 2. С. 90-96.
10. Чжу Цзин. Межкультурные аспекты подготовки специалистов в практике музыкального образования КНР // Школа будущего. 2024. № 2. С. 28-43.

REFERENCES

1. Bao Nuan, Yakovleva E.N. Vocal coaching as an innovative technology for teaching music students at universities in China // Scientific notes. Electronic scientific journal of Kursk State University. 2021. No. 4 (60). Pp. 78-85.
2. Grebenyuk E.V., Nazarova E.O. General musical development of master's students from China in the vocal class of a pedagogical university // Modern problems of science and education. 2021. No. 2. Pp. 45-52.
3. Kuznetsova E.O., Yu Yang. Relevance and theoretical and methodological foundations of the study of the preparation of Chinese music students to master the Russian children's vocal repertoire // Human capital. 2023. No. 6 (174). Pp. 237-242.
4. Luo Cong, Toropova A.V. Features of mastering the content of musical and psychological disciplines by students of the People's Republic of China // Musical Art and Education. 2023. Vol. 11. No. 2. Pp. 28-41.
5. Ma Haoran. Trends in the modernization of professional music education in China // Young scientist. 2023. No. 26 (473). Pp. 166-170.
6. Huang Shuang. Features of the formation of professional competence of future teachers of musical art in universities of China // Russian State Specialized Academy of Arts. 2022. No. 3. Pp. 13-21.
7. Zhang Tingting, Tagiltseva N.G. National cultural traditions in the music education of students of Chinese universities // Language and Culture. 2023. No. 64. Pp. 292-303.
8. Zhang Yu., Turavets N. R. Component composition of the readiness of Chinese student musicians to lead a vocal ensemble in general music education institutions // Kant. 2024. No. 2 (51). Pp. 118-124.
9. Zhang Ya. Musical education of Chinese students in Russia in the 20th-21st centuries: the trajectory of professional development and concert practice // Science and Practice in Education: electronic scientific journal. 2025. Vol. 6. No. 2. Pp. 90-96.
10. Zhu Jing. Intercultural aspects of training specialists in the practice of music education in the PRC // School of the Future. 2024. No. 2. Pp. 28-43.

Кананчев Зураб Вахтангович
директор гимназии
АНО Общеобразовательная «Гимназия Броско»
e-mail: zkananchev@mail.ru

Kananchev Zurab V.
Director of the Gymnasium
Gymnasium Brosko

ОСОБЕННОСТИ УПРАВЛЕНИЯ РИСКАМИ В НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей управления рисками в рамках деятельности частных школ. Рассмотрены условия современной внешней среды, оказывающие влияние на формирование тех или иных рисков в негосударственных учебных заведениях (перемены в образовательной политике, волатильность экономической и политической среды, технологические новшества). Проанализирована сущность процесса управления рисками в образовательной организации, цель которого заключается в определении, оценки и снижении различных рисков в различных областях деятельности. На примере частных школ Западной Европы представлены основные высокорисковые области (набор обучающихся, отбор и найм персонала, регуляторное давление, информационная безопасность, внутренняя безопасность в коллективе, влияние внешних факторов, ментальное состояние обучающихся, общественная безопасность; разнообразие, равенство и инклюзивность; инфраструктура и безопасность объектов). Для каждой из областей предложены меры по минимизации рисков. В заключении автором представлена система управления рисками для негосударственной образовательной организации, представляющая собой последовательный алгоритм из стадий анализа риска, принятия решений и непосредственно реализации управленческих мероприятий.

Ключевые слова: негосударственная образовательная организация, управление в образовании, управление рисками, система управления негосударственным образовательным учреждением.

FEATURES OF RISK MANAGEMENT IN NON-STATE EDUCATIONAL ORGANIZATION

Abstract. The article is devoted to study of risk management peculiarities in private schools. Conditions of modern external environment that influences formation of certain risks in non-state educational institutions (changes in education policy, volatility of economic and political environment, technological innovations) are considered. The essence of risk management process in an educational organization is analyzed, the purpose of which is to identify, assess and reduce various risks in different areas of activity. The main high-risk areas are presented in private schools of Western Europe (such as student recruitment, stuff selection and recruitment, regulatory pressure, information security, internal security, influence of external factors, mental state of students, public safety; diversity, equality and inclusion; infrastructure and security of facilities). For each of the areas, risk minimization measures are proposed. In conclusion, the author presents a risk management system for a non-state educational organization, which is a consistent algorithm from the stages of risk analysis, decision-making and direct implementation of management activities.

Keywords: non-governmental educational organization, management in education, risk management, management system of a non-state educational institution.

Управление рисками является важной частью любой организации, включая и сферу образования. Негосударственные образовательные учреждения, руководимые членами школьного совета, отвечают за реализацию стратегии и формирование соответствующей системы управления рисками, с целью минимизации негативного потенциального влияния факторов внешней среды [7].

Социальные неравенства, изменения в образовательной политике, волатильность экономической и политической среды, изменения тенденций и потребительских предпочтений в сфере образования – все эти и другие факторы вынуждают руководство негосударственных образовательных организаций осуществлять своевременную корректировку стратегического развития и проводить мероприятия по управлению рисками с целью обеспечения непрерывности и качества образования [4]. В этом смысле управление рисками не только включает защиту физических и финансовых ресурсов образовательной организации, но и эмоциональное и академическое благополучие учащихся, а также способность учреждений адаптироваться к трудным ситуациям и вызовам [11].

Управление рисками имеет первостепенное значение, поскольку оно гарантирует надлежащее функционирование и организаций. По своей сути оно представляет собой систематический процесс, направленный на выявление, оценку и смягчение рисков, которые могут повлиять на организацию или проект. Этот подход призван предвидеть и управлять потенциальными угрозами, позволяя учреждениям осуществлять эффективные стратегии для минимизации негативного воздействия выявленных рисков.

В области образования, и в рамках деятельности негосударственных учебных заведений, управление рисками представляет собой процесс, направленный на выявление, оценку и снижение различных рисков, оказывающих влияние на функционирование и качество обучения в учебных заведениях [3]. Данный процесс охватывает разработку планов и стратегий, которые позволяют частным школам противостоять неблагоприятным ситуациям, таким как стихийные бедствия, кризисы в области здравоохранения, проблемы безопасности, социальные и экономические проблемы и другие негативные факторы внешней среды. Таким образом, посредством управления рисками учебные заведения защищают свои физические и финансовые ресурсы. Кроме того, они способствуют созданию безопасных условий для учащихся и преподавателей [6].

Современная действительность, в том числе в силу постоянно меняющегося технологического ландшафта, вызывает более сложные и нелинейные риски в сфере образования. Некоторые исследователи приводят в пример социальные сети, обеспечивающие общественную платформу для обмена и потенциального злоупотребления информацией [2]. Поэтому крайне важно установить руководящие принципы того, как и когда социальные сети будут использоваться в школах, а также как можно более внимательно их контролировать. Это поможет защитить как школу, так и ее учеников.

Кроме того, кибербезопасность также может представлять значительный риск для деятельности частных школ. Киберугрозы могут быть умышленными или случайными и часто приводят к прерыванию важнейших операций, а также учебной программы школы. Подобные угрозы могут также приводить к раскрытию личной и конфиденциальной информации учащихся, преподавателей и других сотрудников, что часто приводит к значительным затратам на восстановление. Серьезным риском здесь выступает потенциальная возможность утечки конфиденциальных данных учащихся, что, в свою очередь, негативно влияет на репутацию частного учебного заведения.

Помимо технологических рисков, также необходимо выделить и другие риски, такие, как финансовые, репутационные, нормативные, юридические, включая риски для здоровья и безопасности персонала.

В странах Западной Европы выделяют 10 основных высокорисковых областей, оказывающих непосредственное влияние на деятельность и эффективность частных школ (Рис. 1):

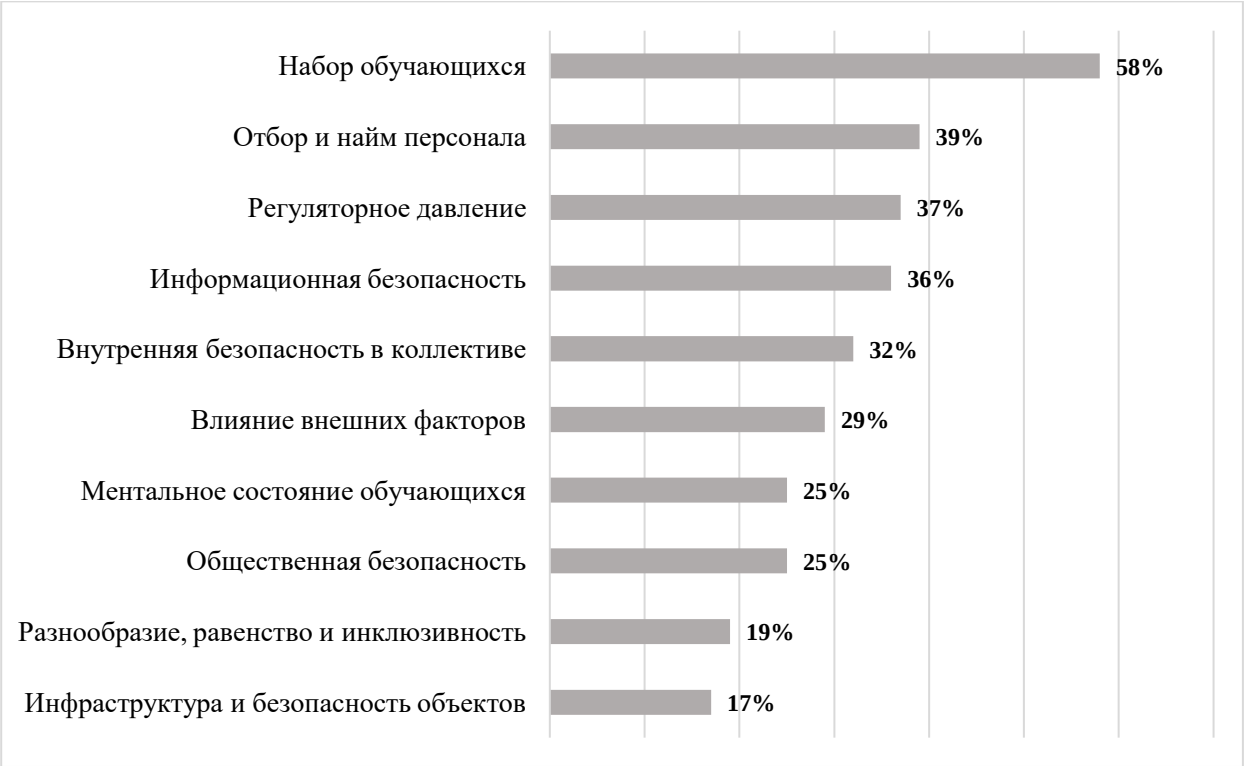


Рисунок 1. Основные высокорисковые области деятельности негосударственных образовательных организаций в странах ЕС, 2022. [8]

Рассмотрим данные области более детальным образом:

1) Набор обучающихся представляет собой риски, влияющие на поступление новых учащихся и удержание текущих, включая иностранных студентов. По данным исследования, с этим риском столкнулись 58% европейских частных школ.

Для его минимизации следует проводить более тщательный процесс регистрации новых обучающихся, осуществлять предварительный маркетинговый анализ, скорректировать существующую модель ценообразования и стратегию финансирования. Возможно, также следует провести реструктуризацию и оптимизацию среди персонала, отвечающего за прием новых обучающихся. Несомненным преимуществом будет выступать расширение услуг в области здравоохранения, стипендиальная поддержка нуждающихся и талантливых учеников, а также расширение международного сотрудничества с другими частными школами по студенческому обмену.

2) Отбор и найм персонала (39%): сюда относятся риски, связанные с удержанием талантливых и высококвалифицированных сотрудников и представителей преподавательского состава.

Для минимизации рекомендуется осуществить оптимизацию по заработной плате, предоставлению льгот, удобному графику работы. Большую роль играет разработка мотивов и стимулов по удержанию наиболее квалифицированных представителей персонала. Следует оказывать поддержку сотрудникам в области психологического здоровья и благоприятного климата в коллективе.

3) Регуляторное давление (37%): данная область представляет собой риски, создаваемые ограничениями на институциональные процессы и бизнес-модель частной школы.

В качестве мер по минимизации относятся корректировка закупочной деятельности для снижения финансовых затрат, оптимизация модели ценообразования (с учетом рыночных реалий) и стратегия контроля над расходами.

4) Информационная безопасность (36%): как было отмечено ранее, сюда относятся все риски, связанные с информационными технологиями (утечка данных, неправомерное разглашение конфиденциальных данных, взлом Интернет-ресурсов школы).

Обязательным образом рекомендуется нанять сотрудников, отвечающих за обеспечение кибербезопасности. Также среди персонала рекомендуется проводить соответствующие курсы повышения квалификации и тренинги по сохранению безопасности данных. Важно корректировать стратегию управления данными школы и своевременно обновлять программные и аппаратные системы школы.

5) Внутренняя безопасность в коллективе (32%): здесь имеются в виду все риски, связанные с неправомерным поведением сотрудников и учащихся, выходящим за рамки устава школы.

Для предотвращения подобных рисков рекомендуется проводить проверку всех новых сотрудников, осуществлять контроль над коммуникацией между учениками и преподавателями, проверять соблюдение руководящих принципов школы, а также разработать алгоритм по проведению расследования негативных ситуаций, возникающих в коллективе школы.

6) Влияние внешних факторов (29%): в данную область подпадают риски, связанные с макро- и мезосредой (не подконтрольной школой), включая экономические, политические и культурные факторы.

С учетом того, что данная группа рисков практически непредсказуема, рекомендуется формирование особого финансового резерва для компенсации негативных последствий. Следует повышать ценность бренда частной школы как для семей студентов, уже обучающихся в школе, так и для потенциальных учащихся. Также важно повышать прозрачность и открытость педагогических и образовательных ценностей частной школы.

7) Ментальное состояние обучающихся (25%): сюда относятся риски, связанные с психическим и эмоциональным благополучием учащихся.

Здесь следует проводить специальную подготовку преподавателей и персонала для поддержки психического здоровья учащихся, а также создавать программы по охране психического здоровья (в том числе периодические обследования психического и ментального состояния учеников).

8) Общественная безопасность (25%): к данной области относятся риски, связанные с преступностью и безопасностью для школьного сообщества.

Необходимо усилить мониторинг территории и объектов кампуса частного учебного заведения, расширять сотрудничество с аварийно-спасательными организациями, а также реализовать планомерную стратегию по борьбе с преступностью и своевременному реагированию на нежелательные инциденты.

9) Разнообразие, равенство и инклюзивность (19%): эта область подразумевает риски, связанные с индивидуальностью обучающихся и сотрудников и их чувством принадлежности.

Следует отметить, что если основная часть всех рисков, представленных ранее, также характерна для российских частных образовательных организаций, то с данным риском в российских частных учебных заведениях практически не сталкиваются. В западноевропейских частных школах создают специальные соответствующие комитеты и

комиссии, устанавливают дисциплинарную политику в отношении инцидентов, связанных с предвзятостью и неравенством. Дополнительно в штат персонала вводят лицо, ответственное за поддержку различных групп учащихся и сотрудников по данному вопросу.

10) Инфраструктура и безопасность объектов (17%): сюда относятся риски, связанные с устаревшими объектами инфраструктуры и физического оснащения частных учебных заведений. Данный риск характерен для западноевропейских частных школ, расположенных в корпусах постройки прошлого столетия.

С целью минимизации этого риска рекомендуется проведение периодических осмотров и оценки эксплуатационных характеристик лицом, ответственным за данное направление. Также в некоторых случаях следует увеличить статью расходов на капитальный ремонт и строительство новых объектов инфраструктуры школы.

Примечательно, что среди наиболее значимых вызовов в рамках управления рисками, западноевропейские частные школы называют нехватку персонала и текучесть кадров (34%), организационную обособленность – т.е. сложность организационной деятельности частной школы ввиду индивидуальной программы и особых требований к ведению деятельности (26%), нехватку финансовых ресурсов (18%), недостаточный объем информации для устранения рисков (16%) [10].

С учетом анализа российских и зарубежных практик по реализации антирисковой деятельности в негосударственных учреждениях в сфере образования, система управления рисками представляет собой следующее (Рис. 2).

На систему управления рисками в частном учебном заведении оказывают влияние факторы макро- и мезосреды (экономические, политические, социокультурные условия, участники ближнего окружения – конкуренты, потребители).

На первом этапе – анализе риска – происходит идентификация риска, выбирается метод его оценки. Второй этап – принятие решений – представляет собой выбор альтернативного действия с существующим риском. На заключительном этапе (управление рисками) определяются методы и инструменты по влиянию на существующие риски, выделяются финансовые средства, анализируются полученные результаты.

Руководству частной образовательной организации следует проводить разработку соответствующей стратегии для достижения поставленных целей в рамках управления рисками. Обычно назначаются определенные члены школьного совета, ответственные за соблюдение правил и положений, а также за минимизацию подверженности школы рискам [9].

Безусловно, управление рисками требует совместной работы различных групп людей, включая менеджеров, директоров и заинтересованных сторон (стейкхолдеров). Члены совета отвечают за разработку стратегий управления рисками. Подобная деятельность включает в себя выявление потенциальных рисков для учащихся, преподавателей и персонала, приоритизацию этих рисков, оценку их потенциального вреда и постоянный мониторинг. Разработка стратегий управления рисками включает для частной образовательной организации определение ее склонности к рискам, формирование реестра рисков и соответствующей системы отчетности.

Данные мероприятия в значительной степени облегчают процесс управления рисками в долгосрочной перспективе и позволяют членам совета учитывать любые потенциальные изменения в этом направлении.

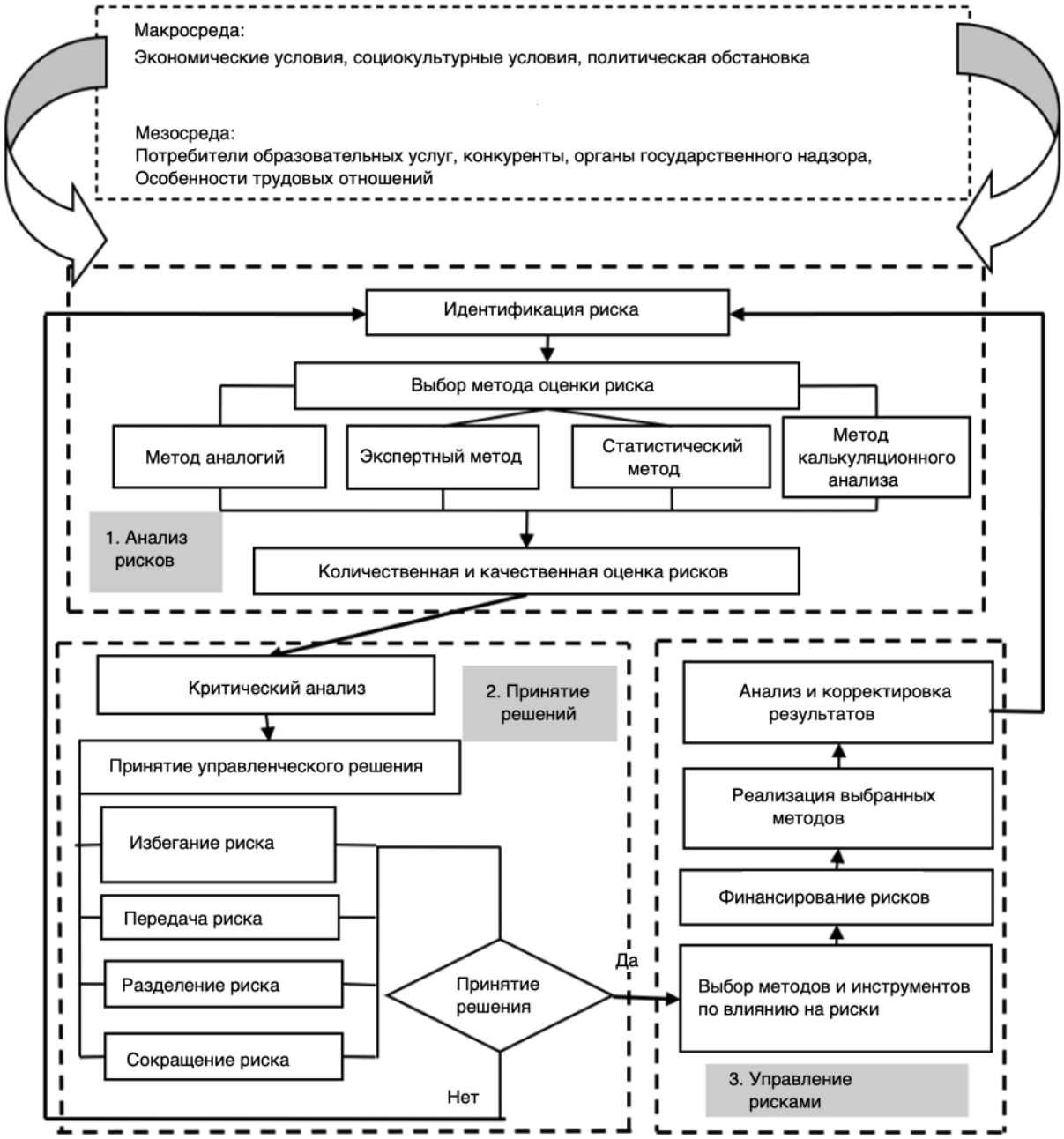


Рисунок 2. Система управления рисками в негосударственной образовательной организации.
Источник: составлено автором на основе [1].

С другой стороны, наличие грамотно сформированной системы управления рисками в частной школе способствует формированию особой культуры профилактики и подготовки, обучению всего образовательного сообщества эффективному реагированию на чрезвычайные и внештатные ситуации, обеспечивая таким образом право на образование даже в неблагоприятных условиях [5]. Таким образом, благодаря непрерывному обучению студентов, преподавателей и административного персонала в области выявления рисков обеспечивается благоприятная среда, где безопасность, а также физическое и ментальное благополучие являются общей приоритетной задачей. Следовательно, коллективная подготовка не только укрепляет институциональную устойчивость, но и готовит

образовательное сообщество к тому, чтобы действовать с уверенностью и эффективностью в периоды кризиса.

В качестве рекомендаций по эффективному управлению рисками в частных учебных заведений необходимо отметить следующее.

Чтобы построить эффективную систему оценки управления рисками и систему раннего предупреждения для контроля рисков, во-первых, необходимо сформировать соответствующую теоретическую основу (модель или систему), с учетом конкретных особенностей организации, а также факторов внутренней и внешней среды. Во-вторых, на основе непрерывного совершенствования системы оценки и управления рисками следует сформировать систему информирования и коммуникации внутри персонала о рисках, включая деятельность по внутреннему надзору и контролю. Деятельность руководства школы должна строиться по принципу раннего выявления, ранней готовности и раннего предупреждения о потенциальных рисках, что позволит проводить эффективные мероприятия по их минимизации и устранению негативных последствий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева, И. Л. Управление рисками в интегрированных образованиях в условиях изменяющейся внешней среды / И. Л. Авдеева, Т. А. Головина, А. В. Щеголев // Экономика и предпринимательство. – 2021. – № 1(126). – С. 900-905.
2. Вахаева, Д. А. Безопасность информационных технологий в образовательной среде: стратегии защиты и управления рискам / Д. А. Вахаева, А. А. Датаев, А. В. Семенников // Проблемы современного педагогического образования. – 2024. – № 83-4. – С. 25-28.
3. Воровщиков, С. Г. Проектный менеджмент образования: эффективный управленческий ресурс / С. Г. Воровщиков, О. А. Любченко, А. П. Каитов // Управление современной школой. Завуч. – 2021. – № 7. – С. 40-42.
4. Конаржевский, Ю. А. Наиболее существенные признаки целостной системы: продолжение / Ю. А. Конаржевский // Наука. Управление. Образование. РФ. – 2021. – № 4(4). – С. 15-23.
5. Причинин, А. Е. Институционализация процесса управления рисками в системе образования / А. Е. Причинин // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2023. – Т. 33, № 4. – С. 390-397.
6. Савенкова, Е. В. Совершенствование понятийно-категориального аппарата управления в сфере образования в аспекте культуры управления рисками / Е. В. Савенкова // Вестник педагогических наук. – 2024. – № 2. – С. 249-254.
7. Шамова, Т. И. Содержание и формы внутришкольного контроля / Т. И. Шамова // Наука. Управление. Образование. РФ. – 2021. – № 1(1). – С. 17-25.
8. 2022 Top risks report: insights for independent K-12 schools / United Educators. – Режим доступа: https://www.ue.org/4902cc/globalassets/risk-management/reports/2022-top-risks-report-k12.pdf (дата обращения: 09.06.2025).
9. Cordero, R. The increasing call for risk management programs at independent schools / R. Cordero, J. Burger, C. Gray // PKF. – Режим доступа: https://www.pkfod.com/wp-content/uploads/2021/10/The-Increasing-Call-for-Risk-Management-Programs-at-Independent-Schools-3.pdf (дата обращения: 05.06.2025).
10. Education at a Glance 2024. OECD Indicators / OECD. – Режим доступа: https://www.oecd.org/en/publications/education-at-a-glance-2024_c00cad36-en.html (дата обращения: 05.06.2025).

11. Why risk management is important to an independent school's council member / Accru Melbourne. – Режим доступа: https://accrumelb.com.au/blog/why-risk-management-is-important-to-an-independent-schools-council-member/ (дата обращения: 09.06.2025)

REFERENCES

1. Avdeeva, I.L. Risk management in integrated entities in a changing external environment / I.L. Avdeeva, T.A. Golovina, A.V. Schegolev // Economics and entrepreneurship. – 2021. – № 1(126). – Pp. 900-905.
2. Vahaeva, D.A. Information Technology Security in the Educational Environment: Protection and Risk Management Strategies / D.A. Vahaeva, A.A. Dataev, A.V. Semennikov // Problems of modern pedagogical education. – 2024. – № 83-4. – Pp. 25-28.
3. Vorovshikov, S.G. Project management of education: effective managerial resource / S.G. Vorovshikov, O.A. Lyubchenko, A.P. Kaitov // Management of a modern school. Head master. – 2021. – № 7. – Pp. 40-42.
4. Konarzhevsky, Y.A. The most essential features of an integral system: continued / Y.A. Konarzhevsky // Science. Management. Education. Russia. – 2021. – № 4(4). – Pp. 15-23.
5. Prichinin, A.E. Institutionalization of the risk management process in the education system / A.E. Prichinin // Bulletin of Udmurt University. Series Philosophy. Psychology. Pedagogy. – 2023. – T. 33, № 4. – Pp. 390-397.
6. Savenkova, E.V. Improving the conceptual and categorical apparatus of management in the field of education in the aspect of risk management culture / E.V. Savenkova // Bulletin of Pedagogical Sciences. – 2024. – № 2. – Pp. 249-254.
7. Shamova, T.I. Contents and forms of internal school control / T.I. Shamova // Science. Management. Education. Russia. – 2021. – № 1(1). – Pp. 17-25.
8. 2022 Top risks report: insights for independent K-12 schools / United Educators. – Mode of Access: https://www.ue.org/4902cc/globalassets/risk-management/reports/2022-top-risks-report-k12.pdf (Date of Access: 09.06.2025).
9. Cordero, R. The increasing call for risk management programs at independent schools / R. Cordero, J. Burger, C. Gray // PKF. – Mode of Access: https://www.pkfod.com/wp-content/uploads/2021/10/The-Increasing-Call-for-Risk-Management-Programs-at-Independent-Schools-3.pdf (Date of Access: 05.06.2025).
10. Education at a Glance 2024. OECD Indicators / OECD. – Mode of Access: https://www.oecd.org/en/publications/education-at-a-glance-2024_c00cad36-en.html (Date of Access: 05.06.2025).
11. Why risk management is important to an independent school's council member / Accru Melbourne. – Mode of Access:: https://accrumelb.com.au/blog/why-risk-management-is-important-to-an-independent-schools-council-member/ (Date of Access: 09.06.2025).

Богданова Наталья Владимировна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: bogdanova_nv77@mail.ru

Bogdanova Natalia V.
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

РОЛЬ СОЦИАЛЬНЫХ ФАКТОРОВ В ПРОЦЕССЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ»

Аннотация. В статье рассмотрена сущностная характеристика неотъемлемой структурной составляющей принадлежности молодого поколения будущих музыкантов-исполнителей к областям, сферам и типам задач профессиональной деятельности, то есть профессиональной идентичности, которая выступает результатом осознания выпускником вуза себя специалистом в области музыкально-исполнительской, педагогической специализации, либо совмещении нескольких видов деятельности. Автором проводится анализ факторов, оказывающих влияние на процесс формирования профессиональной идентичности студентов-пианистов в вузе, а также критериев, выявляющих уровень сформированности данной институции.

Ключевые слова: Высшее профессиональное музыкальное образование, музыкально-инструментальная подготовка, музыкально-исполнительское искусство, профессиональная идентичность.

THE ROLE OF SOCIAL FACTORS IN THE PROCESS OF CHARACTERIZING THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF «PROFESSIONAL IDENTITY OF STUDENT PIANISTS»

Abstract. The article examines the essential characteristics of the integral structural component of the young generation of future musicians-performers' belonging to the areas, spheres and types of tasks of professional activity, that is, professional identity, which is the result of a university graduate's awareness of himself as a specialist in the field of musical performance, pedagogical specialization, or a combination of several types of activity. The author analyzes the factors that influence the process of forming the professional identity of pianist students at the university, as well as the criteria that reveal the level of formation of this institution.

Keywords: Higher professional musical education, musical and instrumental training, musical and performing arts, professional identity.

Среди разнообразных направлений научно-исследовательского поиска в области решения проблем оптимизации профессиональной подготовки специалистов сферы культуры и искусства можно выделить несколько принципиальных подходов к конструированию профессиональной идентичности выпускников вузов, то есть определения сущностных личностных изменений студентов при подготовке к конкретным типам и видам практической музыкально-исполнительской, музыкально-педагогической деятельности. Это связано, прежде всего, с актуализацией проблематики смены социальных ролей, требований работодателей к уровню профессиональной компетентности

выпускников вузов, в которых реализуются образовательные программы в области музыкально-инструментального искусства.

Следует подчеркнуть, что в 2023 году Министерство просвещения РФ утвердило новый список профессий рабочих и госслужащих, по которым осуществляется специализированное профессиональное обучение. Список был значительно изменен и расширен до 250 позиций, в сравнении с предыдущими вариантами [9, с. 392], что подтверждает обусловленность научного интереса ученых – исследователей к проблеме профессиональной идентичности, в том числе, выпускников музыкальных вузов.

Повышение актуальности указанной проблематики обусловлено активными изменениями в художественно-творческой профессиональной среде в условиях стремительного развития по трудоустройству выпускникам вузов, которые идентифицируют себя с видом конкретной профессиональной деятельности.

В то же время, необходимо отметить факторы, определяющие показатели уровня сформированности представлений выпускника вуза о внешних факторах – социальный статус и внутренних – самооценка, ценности, ожидания, рефлексия и др. [5, с. 110]. Каждый из указанных факторов оказывает влияние на мотивацию будущих профессиональных музыкантов-исполнителей, педагогов в зависимости от их степени благоприятности к трудоустройству по полученной специализации.

Определение дефиниции «профессиональная идентичность» представлено в научно-исследовательском пространстве в достаточно большом количестве публикаций, но наиболее точным данное понятие определено Б.Г. Коростелкиным и Ж.Ж. Мускиной. Ученые рассматривают указанную дефиницию как «целостность представлений студента о самом себе, эмоциях и осознанных действиях, направленных на приобретение профессии. На основе данной системы у него формируется чувство соответствия с будущей специальностью» [7, с. 77].

В то же время, при анализе понятия «профессиональная идентичность» некоторые исследователи ставят акценты на таких аспектах, которые отличают его от других определений, например, динамичность. Так, например, Т.С. Тимофеева понимает профессиональную идентичность как постоянно изменяющееся явление «в зависимости от обучения, приобретаемого опыта, изменений в профессии, обстоятельств в личной жизни. Каждая составляющая формирует динамику профессиональной идентичности» [11].

Л.В. Бура справедливо подчеркивает, что формирование профессиональной идентичности обучающегося происходит на основе создания представлений о себе как о специалисте в конкретной области практической деятельности. Этот процесс связан с осознанием человеком своих функций в профессии [3].

Е.В. Аршинова, Е.В. Янко и О.А. Браун при анализе конструктов профессиональной идентичности акцентируют в ней только внешние аспекты, такие как роль или статус, «но также и внутренние – эмоциональное восприятие своей профессии, самооценку и мотивацию» [1], то есть рассматривают данную институцию с точки зрения личностного аспекта;

В то же время, С.А. Гапонова и С.Г. Ловков отмечают, что профессиональная идентичность формируется под воздействием социальных факторов: «ценностей, культуры, характера взаимодействия с коллегами, которые могут влиять на процесс формирования как положительно, так и отрицательно» [4].

Следовательно, ученые рассматривают данную институцию с позиции социальных факторов, оказывающих влияние на процесс формирования профессиональной идентичности выпускника вуза. Таким образом, специфика профессиональной идентичности основывается на ряде основополагающих характеристик, каждая из которых влияет на формирование у индивида конкретных представлений о будущей

профессиональной деятельности. Если же данные представления совпадают с видом трудовой деятельности, то процесс будет носить положительный характер, что отразится в успешном саморазвитии специалиста, его карьерном росте, стабильности. В случае несовпадения возникает риск снижения качества профессиональной деятельности.

Структура специфики профессиональной идентичности универсальна для каждого вида профессиональной музыкальной деятельности, так как в ее основе заложены требования к качественным результатам и показателям специалиста, а также к формированию его личностных качеств. Различия же касаются лишь содержания конкретного вида деятельности.

Следует отметить, что профессиональная идентичность у студентов-пианистов формируется при наличии насыщенной практической (исполнительской, педагогической) деятельности уже в период обучения. Студент-пианист в момент окончания обучения в вузе практически готов к началу профессиональной деятельности, так как у него уже сформирован комплекс знаний, умений и навыков в контексте требований федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования (ФГОС ВО), которые позволяют достаточно четко конкретизировать процесс формирования комплекса компетенций у студентов-пианистов (УК, ОПК, ПК) в процессе их реализации на практике и выступить фундаментом музыкально-исполнительской, педагогической деятельности.

Вместе с этим, следует отметить, что по окончании вуза не все выпускники могут определить, то есть идентифицировать себя, со специализацией «сольный исполнитель», «концертмейстер», «педагог». Именно поэтому преподавателю в фортепианных классах вузов следует тщательно выстроить траекторию индивидуального развития каждого из студентов с учетом сложной взаимосвязи их личностных характеристик, ориентаций студента-пианиста в каждом виде вышеуказанных специализаций. Эти представления формируются в период обучения, когда студент прилагает усилия в конкретном виде практической деятельности и начинает понимать в какой роли он будет ощущать себя более естественно.

В содержание основной профессиональной образовательной программы по профилю подготовки «Фортепиано» включены дисциплины, позволяющие студентам спрогнозировать возможные производные направлений своей профессиональной деятельности: сольное исполнительство, ансамблевое музицирование, концертмейстерское мастерство. При этом, несоответствие избранных траекторий специализации формирует у студентов-пианистов негативный характер к будущей профессиональной деятельности, что значительно снижает его работоспособность.

Автор отмечает, что данная проблема коррелирует с мнением Я.А. Горбика, В.В. Дубровского, которые поднимают проблему соответствия педагогической деятельности учителей с их представлениями о своей профессиональной деятельности. Результатом работы стал вывод о наличии проблемы профессиональной идентичности в сфере музыкальной педагогики, вместе с этим, не сказывающемся на педагогической деятельности. Авторы подчеркивают, что главным фактором возникновения данной проблемы стал процесс «прекаризации труда» [5].

По мнению Е.В. Лебедева, Д.П. Заводчиков [6] и Е.Г. Белякова, И.Г. Захарова [2] объектом проблемы формирования профессиональной идентичности» выступают именно студенческое сообщество. На первых курсах обучения преобладающая часть студентов-пианистов идентифицирует себя с исполнительской деятельностью, а начиная с третьего курса процент этих студентов снижается. В данной ситуации можно выделить важный фактор – педагогические условия, качество которых носит определяющий характер, формирующий у студента представления о профессиональной деятельности, мотивацию, знания, умения, навыки, исполнительскую и обще-музыкальную культуру.

Проблема формирования у студентов-пианистов определенных позиций по теме профессиональной идентичности исследуется в работе Р.М. Шамаевой. Автор выделяет факторы возникновения профессиональной компетентности, часть из которых можно отнести и к процессу формирования профессиональной идентичности, например:

– «педагогические факторы – повышение качества преподавания, сотворчество педагога и студента;

– личностные факторы – способность к творческой самореализации, накопление практического и теоретического музыкального опыта» [13].

Р.М. Шамаева отмечает, что важным условием формирования профессиональной компетентности студента-музыканта являются «благоприятные педагогические условия, способствующие раскрытию творческого потенциала студента [13].

Одним из критериев выявления степени профессиональной идентичности пианистов выступает наличие у них результатов творческой самореализации, отсутствие которых может свидетельствовать о низком качестве и отсутствии перспектив, что коррелирует с мнением Н.Л. Чеглаковой о том, что творческий потенциал студентов проявляется «в процессе творческой самореализации, выступающей одной из главных целей среднего и высшего уровней образования в сфере искусства» [12]

В это связи, целесообразно подчеркнуть, что творческая самореализация у всех будущих музыкантов происходит еще в период обучения в вузе. Именно поэтому данный аспект выступает одним из основных факторов процесса формировании профессиональной идентичности у студентов-пианистов. Полная идентификация себя с основным видом профессиональной деятельности у студентов-пианистов выражается по окончанию обучения в профильной среде музыкальных вузов, а также в дальнейшей успешной творческой самореализации всего комплекса компетенций, которые были сформированы у них в процессе изучения содержания всех циклов дисциплин учебного плана.

Направления творческой самореализации студента-пианиста в вузе сформированы в целостно организованный комплекс, содержащийся в специфике содержания процесса профессионального музыкального обучения воспитания, органичной составляющей которого выступают сольная и ансамблевая исполнительская, концертмейстерская подготовка, педагогическая, проектная, просветительская виды деятельность. Освоение каждого из вышеуказанных видов профессиональной деятельности наделяет студента-пианиста многогранным спектром профессиональных перспектив, позволяющих каждому выпускнику успешно адаптироваться и социализироваться по месту их практической деятельности.

Следующим критерием можно выделить степень определения студентами-пианистами собственной профессиональной принадлежности: «педагог», «исполнитель», «концертмейстер» и др. В этой связи, С.С. Смирнов выделяет данный процесс как основной критерий, «проявляющийся, в большей степени, при положительном уровне отношения к профессии». [10, с. 55]. Исследователь обозначает данный уровень отношения как «врастание» в профессию. Указанный критерий вбирает в себя факторы разного рода: уровень материального обеспечения, уровень полученного образования, реализации полученных компетенций, например, в рамках педагогической, творческой, управленческой деятельности.

Т.В. Михайлова считает, что принятие студентами-пианистами как необходимости наличия у них сформированной системы профессиональных ценностей выступает побудителем поведения как субъектов их профессиональной деятельности, так как данный процесс успешно реализуется у будущих пианистов лишь при осуществлении на практике конкретного вида профессиональных действий, но предпосылками могут послужить сформированные в период обучения «представления о целях профессиональной

деятельности. В данном случае эти представления будут носить основополагающий характер» [8].

Сложность профессиональной идентификации в области музыкального искусства и образования осложняется широким диапазоном уровня адекватности возможных условий профессиональной деятельности, так как многие молодые музыканты совмещают несколько видов деятельности, например, педагогическую, исполнительскую и концертмейстерскую. При этом существует другой вариант совмещения видов деятельности: «В результате, специалист либо дифференцирует самоопределение, либо выбирает одну сторону, либо совмещение носит интегративный характер, что наиболее часто проявляется в деятельности педагогов и исполнителей, осуществляющих и научную деятельность» [5, с. 111].

Все проанализированные выше критерии выявления степени профессиональной идентичности у студентов-пианистов сформулированы принципами, универсальными для всех видов профессиональной деятельности с учетом специфики подготовки студентов-пианистов в вузе. Главным фактором формирования представления о своей будущей профессии у студентов-пианистов выступают педагогические условия профильно-музыкальной среды вуза.

В основе критериев выявления представлений в рамках профессиональной идентичности определяющими элементами становятся:

– идентификация себя в русле профессиональной деятельности короткими дефинициями «солист», «педагог», «концертмейстер» и т.д.;

– принятие системы профессиональных ценностей и оперирование ими;

– наличие результатов творческой самореализации.

Данный спектр критериев не носит окончательный характер, а предполагает дальнейшее исследование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аршинова, Е. В. Динамика профессиональной идентичности студентов в цифровизации образовательной среды и ее девиации // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2022. – № 1(45). – С. 116-121. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_48320389_80096566.pdf (дата обращения: 03.05.2025).
2. Белякова Е.Г., Захарова И.Г. Профессиональное самоопределение и профессиональная идентичность студентов-педагогов в условиях индивидуализации образования // Образование и наука. 2020. Т. 22. №1. С. 84-112.
3. Бура Л.В. Психология национальной идентичности в современной молодежной среде // Гуманитарные науки. – 2020. – №1 (49). – С. 146-150.
4. Гапонова С.А. Профессиональная идентичность как новообразование учебно-профессиональной деятельности // Вестник МГПУ. Серия: Педагогика и психология. – 2020. – № 1(51). – С. 56-64. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42713912_81445138.pdf (дата обращения: 03.05.2025).
5. Горбик Я.А., Дубровский В.В., Ефремова И.В., Л.А. Пиджоян, В.И. Климов Исследование профессиональной идентичности будущих и практикующих учителей музыки // Перспективы Науки и Образования. 2022, №5 (59), с. 106-125.
6. Лебедева Е.В., Заводчиков Д.П. Профессиональная идентичность и трансспектива профессионального развития будущих педагогов // Научный диалог. 2018. №12. С. 452-464.

7. Литвинова Ю.А. Характеристика понятия «профессиональная идентичность» // Актуальные исследования. 2023. №49 (179). Ч.III. С. 77-81. https://apni.ru/article/7677-kharakteristika-ponyatiya-professionalnaya (дата обращения 03.05.2025).
8. Михайлова Т.В. К вопросу о формировании профессиональных ценностных ориентаций преподавателей / Вестник Вятского государственного университета «Современные модели подготовки научных и научно-педагогических кадров в высшей школе». 2012. С. 32-35.
9. Рулевская Л.П. Профессиональная идентичность в цифровую эпоху: психологические аспекты профориентации // Молодой ученый. – 2024. - №46 (545). – С. 391-396.
10. Смирнова С.С. Влияние профессиональной музыкальной деятельности на формирование идентичности студентов-оркестрантов / Музыкальное искусство и образование - 2022. Т.10, №3. С. 45-58.
11. Тимофеева Т.С. Особенности профессиональных качеств у психологов с разным уровнем профессиональной идентичности // Человеческий капитал. – 2020. – № 5(137). – С. 159-166. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42661639_63356149.pdf (дата обращения: 03.05.2025).
12. Чеглякова Н.Л. Творческая самореализация будущего педагога-художника в процессе профессиональной подготовки в вузе. автореф. канд. пед. наук. 13.00.08., 2004. 24 с.
13. Шамаева Р.М. Факторы формирования профессиональной компетентности студентов-музыкантов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014 / 1 (37). С. 133-138.

REFERENCES

1. Arshinova, E. V. Dinamika professional'noi identichnosti studentov v tsifrovizatsii obrazovatel'noi sredy i ee deviatsii // Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom. – 2022. – № 1(45). – Pp. 116-121. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_48320389_80096566.pdf (data obrashcheniya: 03.05.2025).
2. Belyakova E.G., Zakharova I.G. Professional'noe samoopredelenie i professional'naya identichnost' studentov-pedagogov v usloviyakh individualizatsii obrazovaniya // Obrazovanie i nauka. 2020. T. 22. №1. Pp. 84-112.
3. Bura L.V. Psikhologiya natsional'noi identichnosti v sovremennoi molodezhnoi srede // Gumanitarnye nauki. – 2020. – №1 (49). – Pp. 146-150.
4. Gaponova S.A. Professional'naya identichnost' kak novoobrazovanie uchebno-professional'noi deyatel'nosti // Vestnik MGPU. Seriya: Pedagogika i psikhologiya. – 2020. – № 1(51). – Pp. 56-64. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42713912_81445138.pdf (data obrashcheniya: 03.05.2025).
5. Gorbik Ya.A., Dubrovskii V.V., Efremova I.V., L.A. Pidzhoyan, V.I. Klimov Issledovanie professional'noi identichnosti budushchikh i praktikuyushchikh uchitelei muzyki // Perspektivy Nauki i Obrazovaniya. 2022, №5 (59), Pp. 106-125.
6. Lebedeva E.V., Zavodchikov D.P. Professional'naya identichnost' i transspektiva professional'nogo razvitiya budushchikh pedagogov // Nauchnyi dialog. 2018. №12. Pp. 452-464.

7. Litvinova Yu.A. Kharakteristika ponyatiya «professional'naya identichnost'» // Aktual'nye issledovaniya. 2023. №49 (179). Ch.III. Pp. 77-81. https://apni.ru/article/7677-kharakteristika-ponyatiya-professionalnaya (data obrashcheniya 03.05.2025).
8. Mikhailova T.V. K voprosu o formirovanii professional'nykh tsennostnykh orientatsii prepodavatelei / Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta «Sovremennye modeli podgotovki nauchnykh i nauchno-pedagogicheskikh kadrov v vysshei shkole». 2012. Pp. 32-35.
9. Rulevskaya L.P. Professional'naya identichnost' v tsifrovuyu epokhu: psikhologicheskie aspekty proforientatsii // Molodoi uchenyi. – 2024. - №46 (545). – Pp. 391-396.
10. Smirnova S.S. Vliyanie professional'noi muzykal'noi deyatel'nosti na formirovanie identichnosti studentov-orkestrantov / Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie - 2022. T.10, №3. Pp. 45-58
11. Timofeeva T.S. Osobennosti professional'nykh kachestv u psikhologov s raznym urovnem professional'noi identichnosti // Chelovecheskii kapital. – 2020. – № 5(137). – Pp. 159-166. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_42661639_63356149.pdf (data obrashcheniya: 03.05.2025).
12. Cheglyakova N.L. Tvorcheskaya samorealizatsiya budushchego pedagoga-khudozhnika v protsesse professional'noi podgotovki v vuze. avtoref. kand. ped. nauk. 13.00.08., 2004. 24 p.
13. Shamaeva R.M. Faktory formirovaniya professional'noi kompetentnosti studentov-muzykantov // Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv. 2014 / 1 (37). Pp. 133-138.

Ван Юаньчжэн
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 522@gmail.com

Wang Yuanzheng
postgraduate student
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТОВ-СТРУННИКОВ

Аннотация. Информационные технологии обучения (ИТО) стали неотъемлемым элементом современной образовательной системы. Несмотря на активное изучение их потенциала различными исследователями, актуальной остается проблема интеграции разрозненных методов и дидактических подходов в единую эффективную систему. В данной статье исследуются возможности применения информационных технологий обучения для целенаправленного формирования профессиональных компетенций студентов-струнников. На основе сравнительного анализа опыта использования ИТО в обучении игре на скрипке и эрху в Китае выявлены и систематизированы наиболее эффективные методы и произведена их систематизация. Результатом исследования является разработка методики применения информационных технологий в формирование профессиональных компетенций музыкантов-исполнителей. Представленная методика, учитывающая специфику различных инструментов, предлагает комплексный подход к организации учебного процесса, интегрирующий технологии для развития исполнительских навыков и теоретических знаний.

Ключевые слова: информационные технологии, музыкальное образование в ВУЗе, профессиональные компетенции, исполнительство на струнных инструментах, Китай.

INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF STRING STUDENTS

Annotation. Information technologies of education have become an integral element of the modern educational system. Despite the active study of their potential by various researchers, the problem of integrating disparate methods and didactic approaches into a single effective system remains relevant. This article examines the possibilities of using information technology in education for the purposeful formation of professional competencies of string students. Based on a comparative analysis of the experience of using ITO in teaching violin and erhu in China, the most effective methods were identified and systematized and their systematization was carried out. The result of the study is the development of a methodology for the use of information technology in the formation of professional competencies of performing musicians. The presented methodology, taking into account the specifics of various instruments, offers a comprehensive approach to organizing the educational process, integrating technologies for the development of performing skills and theoretical knowledge.

Keywords: information technology, music education at the university, professional competencies, playing string instruments, China.

Рассмотрение соответствующей литературы убедительно показывает, что современные информационные технологии обучения (ИТО) обладают большими возможностями. По словам Бадарча Дендева, они оснащены «мощными инструментами для работы с текстовой, числовой и графической информацией, составляющей основу образовательной среды» [4, с. 19]. Технические средства, обеспечивающие обработку, хранение и передачу данных, позволяют не только совершенствовать существующие методы преподавания, но и создавать новые обучающие системы, включая компьютерные программы и дистанционное обучение. Развитие техники происходит стремительно и приводит к поэтапной технической революции. По мнению Б.Я. Советова и В.В. Цехановского в третьем десятилетии XXI века наступило время для «Индустрии 4.0» [8, с. 9]. Именно так назван инновационный проект в Германии, который стремится соединить Hi-Tech стратегии в целостное умное производство. Сюда включаются и технологии искусственного интеллекта, и автоматизированные роботы, и моделирование данных, и представление о кибербезопасности, и многое другое.

Эта тенденция отражает в целом направленность мирового развития в области современных технологий: в различных странах возникают попытки их интеграции в систему. Данное актуальное направление не может оставить в стороне и систему образования, что составляет перспективу ее ближайшего развития. Уже сегодня на практике реализуются множественные попытки создания цифровой образовательной среды (ЦОС) и МООС [9], особенно активно после пандемии. Однако в музыкальном образовании данное направление реализуется недостаточно, что связано с творческой спецификой обучения и практико-ориентированной методикой. Так возникает противоречие между необходимостью использовать информационные технологии в русле современных образовательных тенденций и ограниченным их применением в области обучения музыкального исполнительству. Проблема формирования особого подхода к применению ИТО в формировании профессиональных компетенций музыкантов - исполнителей нуждается в разработке. В настоящей статье осуществлена попытка решения данной проблемы на основе практики применения информационных технологий в обучении исполнителей на струнных инструментах в КНР. Результаты исследования могут быть также применены в обучении студентов-струнников в других странах с учетом адаптации к специфике инструмента.

Вопросам информационных и информационно-коммуникативных технологий посвящен ряд исследований, среди которых необходимо выделить монографию Бадарча Дендева [4] и учебник по информационным технологиям для ВУЗов Б.Я. Советова и В.В. Цехановского [8]. Применение ИТО в образовательных учреждениях с точки зрения формируемых компетенций изучает в статье преподаватель из Казахстана А.Х. Абилдаева [1]. В исследовательской литературе также есть попытки применения информационных технологий в области музыкального образования. Именно этой проблематике посвящены публикации Д.У. Бекеновой и Ж.А. Мухтаевой [2] и В.Г. Мозгот [7]. Он, в частности, полагает, что в условиях музыкального образования в России после пандемии «позитивным моментом процесса цифровизации является развитие у субъектов общения системы «гибких» умений и навыков: поиска и обработки необходимой информации, ориентирования в информационных потоках, планирования своего времени, умения мыслить системно» [7, с.61]. В КНР вопросами практического применения информационных технологий для обучения игре на струнных инструментах занимались Ду Сяофен [3], Ли Чао [5], Лю Юньюань [6], Чжан Ици [10], Шу Хун [11]. Китайские исследователи анализируют возможности обучения на эрху и скрипке с применением новых технологий, приводят собственные практические примеры подобного опыта.

Информационные технологии в общем и музыкальном образовании начинают изучаться уже в 2010-ые, активно внедряются в обучение на всех его уровнях, существует достаточно прочная теоретическая база в области информации, теории коммуникации, анализа информационных средств обучения. Однако вплоть до настоящего времени отсутствует системная интеграция возможностей его применения в высшем музыкальном образовании. Поэтому, мы в своем исследовании проводили изучение заявленной проблематики с использованием следующих методов:

1. Теоретический анализ и синтез. Систематизация и критический анализ существующей научной литературы (на русском и китайском языке). Синтез выявленных тенденций, подходов, методов.
2. Сравнительно-сопоставительный анализ. Сравнение опыта преподавания игре на эрху и игре на скрипке с использованием информационных методов.
3. Моделирование процесса обучения с помощью средств ИТО.

Результаты наших исследований свидетельствуют о том, что профессиональные компетенции студентов – струнников, формируемые в процессе обучения в высшем учебном заведении, базируются на комплексе музыкальных знаний, творческих способностей и личностных качеств. К ним относятся знания из области теории и истории музыки, умение работать с нотной литературой и интерпретировать произведения, владение информацией о собственном музыкальном инструменте, его внутреннем устройстве и истории, а также собственно исполнительская техника и музыкальность. Современный выпускник музыкального ВУЗа должен уметь играть соло, в ансамбле и оркестре, быть готовым к исполнению музыки самых различных стилей. Все эти компетенции могут формироваться как по традиционной методике, так и с использованием информационных технологий.

Рассмотрим примеры использования ИТО при обучении на струнных инструментах в ВУЗах Китая.

В исполнении на скрипке возможно использование электронных тюнеров для настройки инструмента, а также для проверки точности интонации при игре. Эти приложения могут использоваться на любом мобильном телефоне и позволяют мгновенно уловить отклонение от точной высоты и скорректировать его. Использование тюнеров активизирует музыкальный слух и способствует его развитию.

Более сложным вариантом программ, помогающих струннику контролировать точность музыкальной интонации, являются программы записи звука (DAWs - Digital Audio Workstations; Ableton Live и другие). Эти информационные средства дают возможность записать звучание инструмента и затем по алгоритму проанализировать точность интонации. Это помогает проверить звук на протяжении всего произведения, обнаружить те такты сочинения, которые нуждаются в доработке. Данные программы могут применяться как на уроке, так и в самостоятельной работе (что делает ее более эффективной).

Аналогичным образом могут применяться программы для записи видео (от самых простых на мобильном телефоне до более профессиональных условий в студии). После записи своего исполнения в разных ракурсах его можно проанализировать вместе с педагогом или самостоятельно. Видеозапись помогает понять нюансы в постановке корпуса, движении рук и смычка, услышать детально интонацию и все особенности интерпретации.

Достаточно эффективными при игре на струнных инструментах являются программы создания трехмерного изображения движения (например: Motion Capture, MoCap). С их помощью можно моделировать игровые действия, находить лишние движения

рук и пальцев, помогать выстроить правильные движения для более техничного исполнения.

Электронные метрономы возможно использовать на мобильном телефоне, планшете или стационарном компьютере. Программы бывают совсем простые, которые позволяют просто контролировать ровность пульса, и более сложные, которые позволяют задать размер и сильную долю, единицу пульсации, точный темп. Также более сложные по своему устройству метрономы могут показывать ритмические рисунки, что способствует их лучшему усвоению в игре. Электронный метроном формирует чувство ритма, единого точного пульса, препятствует отклонению от темпа и неритмичной игре. В исполнительстве на любом музыкальном инструменте метроном можно использовать в качестве помощника для решения некоторых ритмических исполнительских задач.

В самостоятельной работе на этапе разучивания произведения и его отработки удобно играть с записью игры аккомпаниатора или партнеров по ансамблю. Это помогает разучить произведение с точными вступлениями, выстроить всю звуковую концепцию сочинения еще при ознакомлении с ним.

Также к информационным технологиям относятся онлайн – уроки по музыкальной теории и игре на инструменте. Разработка таких уроков – сложный процесс, однако они могут стать полезным инструментом в различных ситуациях. Например, в условиях уже упоминающейся пандемии. Или, при вынужденном пропуске уроков (по болезни или другим обстоятельствам) возможно, самостоятельно дома освоить тему по видео и выполнить соответствующие задания. Этот формат обучения актуален как для учеников, так и для педагогов, нуждающихся в постоянном повышении мастерства.

Кроме того, техника игры на двух струнах на эрху требует быстрой смены смычков и струн во время выступления, что является распространенным инновационным приемом, развивающимся в исполнительстве в последнее время. Чтобы его освоить, необходимо иметь концептуальное понимание техники и просмотреть достаточно много вариантов исполнения на концертах. Эту возможность представляет сеть Интернет, в которой представлено множество аудио и видеозаписей исполнительства на эрху и скрипке. Также здесь представлено большое количество мастер-классов онлайн. Они также могут быть использованы студентами и педагогами для повышения профессиональных компетенций. Самостоятельное освоение творческого наследия различных исполнителей – ценный путь развития музыканта, играющего на струнных инструментах. Для собственного развития современные студенты активно задействуют социальные сети, для которых записывают видео, кавер-версии, делают аранжировки.

В заключение необходимо сказать еще об одной области, применяющейся в обучении в ВУЗе. Это составление стандартизированных программ и учебных планов на информационных ресурсах учебного заведения, которые служат основой для разработки индивидуальных планов студента в зависимости от его личных особенностей. В целом сайт образовательной организации, в зависимости от качества его наполнения, может служить ценным ресурсом для развития профессиональных компетенций струнника.

В результате проведенной работы можно сделать следующие *выводы*.

Информационные технологии обладают значительными преимуществами для построения современной системы преподавания игры на струнных инструментах в ВУЗе, а именно:

Дают объективную обратную связь. Для этого возможно использовать тюнер, метроном, осуществлять аудио и видеозапись собственного исполнения.

Обладают эффектом наглядности. При построении визуальной исполнительской модели трехмерного изображения, или при анализе собственной видеозаписи струнник как бы «со

стороны» наблюдает исполнительский процесс. Таким образом, он может обнаружить ошибки и исправить их.

Повышают эффективность самостоятельной работы. Здесь могут применять такие информационные технологии, как использование записи аккомпаниатора, тюнер, метроном, онлайн-уроки. Также эффективной коммуникации и обратной связи с педагогом и другими обучающимися способствует общение в программах – мессенджерах.

Способствуют усилению мотивации к обучению. Использование социальных сетей дает возможность включения обратной связи, развивает умение презентовать себя как исполнителя, что достаточно важно в современном концертировании.

Информационные технологии являются помощником преподавателя. Так типовые программы и планы, онлайн-уроки других мастеров, которые можно использовать в обучении, а также дистанционные курсы повышения квалификации, дают упорядоченные и достаточно объёмные знания по теории и практике современного исполнительства.

Отдельный плюс в обучении заключается в появлении *синергетического* эффекта от объединения различных информационных технологий, что создает единую дидактическую среду, способствующую комплексному и результативному развитию профессиональных компетенций струнников в высшем учебном заведении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абилдаева, А.Х. Использование информационно-коммуникационных технологий в процессе обучения [Текст] / А.Х. Абилдаева // Перспективы развития информационных технологий. – 2015. – № 27. – С. 85 – 96.
2. Бекенова, Д.У. Информационные технологии в музыкальном образовании [Текст] / Д.У. Бекенова, Ж.А. Мухатаева // Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 151–153.
3. Ду, Сяофэн Исследование новых путей реформирования модели преподавания игры на эрху в колледжах и университетах в эпоху [Текст] / Ду, Сяофэн // Drama Home. – 2022. – № 23. – С. 159–161.
4. Информационные и коммуникативные технологии в образовании [Текст]: монография / Б. Дендев. – М.: ИИТО Юнеско, 2013. – 320 с.
5. Ли, Чао Исследование интеграции музыки и информационных технологий в преподавание эрху в колледжах и университетах [Текст] / Ли Чао // Голос реки Хуанхэ. – 2024. – № 10. – С. 152–155.
6. Лю, Юаньюань Анализ применения микрокурсов в преподавании игры на скрипке в колледжах и университетах [Текст] / Лю Юаньюань // Китайские художники. – 2021. – № 1. – С. 93–94.
7. Мозгот, В.Г. Диалог "человек - музыка" в пространстве культуры в условиях цифровизации = Dialogue "Man – Music" in the Space of Culture in the Context of Digitalization / Мозгот В. Г. // Мир психологии. – 2021. – N 1–2 (105). – С. 60–67.
8. Советов, Б. Я. Информационные технологии: учебник для вузов [Текст] / Б.Я. Советов, В.В. Цехановский. – 8-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2025. – 414 с.
9. Ци, Х. Характеристики МООС в китайском и российском высшем образовании [Текст] / Ци Х, Хань Ю // Профессиональное самоопределение: новые реалии, подходы, технологии: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. – Якутск, 27 ноября 2020 г. / Под редакцией С.В. Паниной, Т.А. Макаренко. Якутск: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2020. – С. 342 – 344.

10. Чжан, Яци Инновационная модель реформы обучения игре на скрипке в колледжах и университетах в эпоху новых медиа [Текст] / Чжан Яци // Современная музыка. – 2024. – №9. – С. 44–46.
11. Шу, Хун Исследование интеграции музыки и информационных технологий в преподавание игры на эрху в колледжах и университетах [Текст] / Шу Хун, Чэнь Имин // Журнал высшего образования –2022. – № 8. – С. 50-53.

REFERENCES

1. Abildaeva, A.H. Ispol'zovanie informacionno-kommunikacionnyh tehnologij v processe obuchenija [Tekst] / A.H. Abildaeva // Perspektivy razvitija informacionnyh tehnologij. – 2015. – № 27. – Pp. 85 – 96.
2. Bekenova, D.U. Informacionnye tehnologii v muzykal'nom obrazovanii [Tekst] / D.U. Bekenova, Zh.A. Muhataeva // Aktual'nye zadachi pedagogiki: materialy III Mezhdunar. nauch. konf. (g. Chita, fevral' 2013 g.). – Chita: Izdatel'stvo Molodoj uchenyj, 2013. – Pp. 151–153.
3. Du, Sjaofjen Issledovanie novyh putej reformirovanija modeli prepodavanija igry na jerhu v kolledzhah i universitetah v jepohu [Tekst] / Du, Sjaofjen // Drama Home. – 2022. – № 23. – Pp. 159–161.
4. Informacionnye i kommunikativnye tehnologii v obrazovanii [Tekst]: monografija / B. Dendev. – M.: IITO Junesko, 2013. – 320 p.
5. Li, Chao Issledovanie integracii muzyki i informacionnyh tehnologij v prepodavanie jerhu v kolledzhah i universitetah [Tekst] / Li Chao // Golos reki Huanhje. – 2024. – № 10. – Pp. 152–155.
6. Lju, Juan'juan' Analiz primenenija mikrokursov v prepodavanii igry na skripke v kolledzhah i universitetah [Tekst] / Lju Juan'juan' // Kitajskie hudozhniki. – 2021. – № 1. – Pp. 93–94.
7. Mozgot, V.G. Dialog "chelovek - muzyka" v prostranstve kul'tury v uslovijah cifrovizacii = Dialogue "Man – Music" in the Space of Culture in the Context of Digitalization / Mozgot V. G. // Mir psihologii. – 2021. – N 1–2 (105). – Pp. 60–67.
8. Sovetov, B. Ja. Informacionnye tehnologii: uchebnik dlja vuzov [Tekst] / B.Ja. Sovetov, V.V. Cehanovskij. – 8-e izd., pererab. i dop. – M.: Jurajt, 2025. – 414 p.
9. Ci, H. Harakteristiki MOOC v kitajskom i rossijskom vysshem obrazovanii [Tekst] / Ci H, Han' Ju // Professional'noe samoopredelenie: novye realii, podhody, tehnologii: sbornik materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Jakutsk, 27 nojabrja 2020 g. / Pod redakciej S.V. Paninoj, T.A. Makarenko. Jakutsk: Mezhregional'nyj centr innovacionnyh tehnologij v obrazovanii, 2020. – Pp. 342 – 344.
10. Chzhan, Jaci Innovacionnaja model' reformy obuchenija igre na skripke v kolledzhah i universitetah v jepohu novyh media [Tekst] / Chzhan Jaci // Sovremennaja muzyka. – 2024. – №9. – Pp. 44–46.
11. Shu, Hun Issledovanie integracii muzyki i informacionnyh tehnologij v prepodavanie igry na jerhu v kolledzhah i universitetah [Tekst] / Shu Hun, Chjen' Imin // Zhurnal vysshego obrazovanija –2022. – № 8. – Pp. 50-53.

Кузнецов Виктор Алексеевич
соискатель кафедры педагогики им. З.Т. Шарафутдинова
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»
e-mail: rustiku@bk.ru

Kuznetsov Viktor A.
applicant for the Department of Pedagogy named after. Z.T. Sharafutdinova
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ ПАТРИОТИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ УДМУРТСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ (НА МАТЕРИАЛЕ НАРОДНЫХ СКАЗОК)

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей патриотического воспитания в рамках традиционной удмуртской народной педагогики, выявленных посредством анализа содержания удмуртских народных сказок. Автор акцентирует внимание на специфике отражения нравственных ценностей, идеалов мужества, верности родине и уважения традиций в устном народном творчестве удмуртов. Особое значение уделяется роли народного фольклора в формировании национальной идентичности и воспитании подрастающего поколения в духе любви к родному краю и уважительного отношения к истории своего народа. Исследование позволяет глубже понять особенности менталитета удмуртского этноса и возможности практического применения элементов народной культуры в современном образовательном процессе.

Ключевые слова: удмуртская народная педагогика, патриотическое воспитание, народные сказки, традиционные ценности, нравственное воспитание, фольклор удмуртов, историко-культурное наследие.

FEATURES OF PATRIOTIC CONTENT OF UDMURT FOLK PEDAGOGY (BASED ON FOLK TALES)

Annotation. The article is devoted to the study of the features of patriotic education within the framework of traditional Udmurt folk pedagogy, identified by analyzing the content of Udmurt folk tales. The author focuses on the specifics of reflecting moral values, ideals of courage, loyalty to the motherland and respect for traditions in the oral folk art of the Udmurts. Special attention is paid to the role of folklore in shaping national identity and educating the younger generation in the spirit of love for their native land and respect for the history of their people. The study provides a deeper understanding of the mentality of the Udmurt ethnic group and the possibilities of practical application of elements of folk culture in the modern educational process.

Keywords: Udmurt folk pedagogy, patriotic education, folk tales, traditional values, moral education, folklore of the Udmurts, historical and cultural heritage.

Введение в проблему.

Патриотизм является одной из важнейших составляющих духовного развития личности и общества, играющей ключевую роль в сохранении национальной самобытности и культурного наследия каждого народа. Важность изучения традиционного опыта воспитания патриотов особенно возрастает в условиях глобализации и усиления межкультурных взаимодействий.

Народная педагогика различных этнических групп представляет собой богатейший источник мудрости и этических норм, сформированных вековыми традициями и культурным наследием конкретного народа. Одной из значимых форм передачи духовно-

нравственного опыта являются народные сказки, служащие своеобразным зеркалом мировоззрения и жизненных установок определенного сообщества.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления историко-педагогического опыта удмуртского народа, выразившегося в содержании и формах традиционных народных сказок. Изучение влияния удмуртских сказочных сюжетов на формирование патриотической позиции детей позволит обогатить теоретическую базу современной педагогики и внести вклад в разработку эффективных методик патриотического воспитания молодежи.

Цель настоящей статьи заключается в анализе особенностей проявления патриотического содержания в удмуртском народном творчестве, представленном в жанре сказок, и выделении ключевых педагогических принципов, способствующих формированию чувства гордости и ответственности за свою национальную принадлежность и любовь к Родине.

Краткий обзор исследований.

Исследования патриотического потенциала удмуртской народной педагогики сосредоточены преимущественно вокруг вопросов выявления национальных особенностей воспитания, представленных в произведениях устного творчества удмуртского народа. Наиболее значимые труды посвящены изучению воспитательного значения мифологии, преданий и сказочного фольклора удмуртов. Среди известных авторов выделяются нижеследующие работы

Свое исследование Г.А. Никитина посвятила изучению народной педагогики удмуртского народа [3]. Этот труд занимает важное место в ряду научных работ, направленных на изучение исторического опыта воспитания и образовательных практик удмуртов. Автор раскрывает традиционные формы семейного воспитания; влияние сказок, пословиц, поговорок и песен на формирование личностных качеств детей; описывает ритуалы инициации, возрастные этапы социализации мальчиков и девочек, а также способы приобщения детей к труду и культуре взрослых членов общества. В книге выявлены этические нормы поведения, гостеприимства, взаимоуважения и почитания старших. Исследование Никитиной открывает новый взгляд на процессы формирования культурных традиций удмуртского народа и предлагает ценные рекомендации для современных педагогов и родителей, заинтересованных в развитии мультикультурного подхода к образованию. Кроме того, книга может служить основой для дальнейших разработок учебных пособий и специализированных курсов по этнопедагогике, помогающих сохранить уникальный опыт воспитания, накопленный поколениями удмуртского народа. Таким образом, исследование Г.А. Никитиной важно как научный труд, позволяющий увидеть многогранность народной педагогики удмуртов и предложить новые подходы к решению проблем воспитания и сохранения культурного наследия коренных народов России.

Современные исследователи также обращают внимание на влияние семейных историй, легенд и рассказов старшего поколения на процесс формирования патриотического сознания молодежи. Анализируя содержание удмуртских сказок, авторы отмечают наличие характерных мотивов борьбы добра со злом, силы и справедливости против несправедливости, героизма и смелости перед лицом трудностей. Однако многие аспекты проблемы остаются недостаточно раскрытыми, требуют дальнейшей научной разработки методологических подходов к использованию народных сказок в образовательной практике в то время, как у соседних народов Поволжья, например, у татар, народные сказки подвергаются исследованию с различных сторон [1; 2].

Методы исследования: *этнографический*: изучение традиций, обычаев и культурных особенностей удмуртского народа для выявления влияния этнической

культуры на патриотизм; *текстуальный анализ*, способствующий выявлению ключевых тем и концепций; *социологический подход* для анализа социальных структур и норм; *психологический подход,* касающийся развития личности и моральных ценностей; *кросс-культурный анализ*, выявляющий универсальные и уникальные черты.

Результаты и их обсуждение.

Патриотическое воспитание является неотъемлемой частью культурного наследия каждого народа, передаваясь из поколения в поколение через устное народное творчество – сказки, легенды, предания и былины. Удмуртские народные произведения представляют собой богатейший источник нравственных ценностей, исторических сведений и представлений о мире, отражающих национальный характер и мировоззрение удмуртов.

Удмуртские былины и сказки несут глубокий смысл, способствуют формированию уважения к родному краю, истории своего народа, традициям предков. Они воспитывают любовь к малой родине, чувство гордости за достижения нации, стремление защищать интересы родного края и сохранять культурное наследие.

Образы героев, сюжеты и мотивы произведений раскрывают важные аспекты национального характера, такие как доброта, мужество, трудолюбие, уважение к старшим и забота о младших. Таким образом, изучение содержания патриотического воспитания в удмуртских былинах и сказках позволяет глубже понять духовные основы национальной культуры, способствует укреплению чувства принадлежности к своему народу и развивает уважение к другим культурам и народностям.

В сказке «Алый цветок» повествуется о молодом парне Андрее, который отправился в путешествие после смерти отца, чтобы обрести счастье. Его отец оставил наставление следовать принципам добра и помощи другим людям. В ходе путешествия Андрей встречает различных персонажей, нуждающихся в помощи, включая старушку, зайца и даже родник. Благодаря своему благородству и доброте, он освобождает красивую девушку, превращенную в цветок, и обретает истинное счастье, создавая семью и ведя спокойную, счастливую жизнь.

В этой удмуртской сказке отражено культурное наследие и уникальность народа, что способствует укреплению этнической самоидентификации и гордости за национальную принадлежность. В ней важную роль играет наставление отца, которое отражает традиционные семейные устои и уважение к старшим поколениям. Такие принципы являются основой патриотического воспитания, поскольку способствуют формированию уважения к семейным традициям и культуре предков.

Центральная идея сказки заключается в том, что помощь другим приносит благо самому человеку. Этот принцип является универсальным и важным элементом патриотического воспитания, так как учит детей заботиться о благополучии окружающих и общества в целом. Образ цветка символизирует красоту родного края и природное богатство, что напоминает читателям о важности бережного отношения к природе и окружающей среде, что также связано с патриотическими чувствами, любовью к родной земле.

Использование национальных мотивов и символов усиливает чувство принадлежности к народу и укрепляет связь между поколениями, передает культурные знания и традиции от старших младшим. Таким образом, сказка «Алый цветок» обладает значительным потенциалом для патриотического воспитания. В ней подчеркивается важность семейных ценностей, взаимовыручки, заботы о природе и гордости за национальные традиции. Она помогает формировать позитивное отношение к своей стране и народу, что особенно важно в современном мире глобализации и мультикультурализма.

Сказка «Возникновение мира» представляет собой уникальное отражение космогонических взглядов удмуртского народа, воплощенных в мифологическом

повествовании. Патриотический аспект данной сказки проявляется символикой природных явлений и элементов ландшафта, подчеркивается неразрывную связь между человеком и природой.

Основные элементы патриотизма в сказке заключаются в том, что мир создается руками главного божества Инмара, которое олицетворяет идею созидательной силы и мудрости, присущих культуре удмуртов. Этот процесс символизирует ответственность и умение бережно относиться к природе. В сказке Земля представлена живым организмом, растущим и развивающимся от простой песчинки. Это отражает уважительное отношение удмуртского народа к окружающей среде и понимание важности бережного отношения к природным ресурсам.

Горы, равнины и реки, созданные благодаря шалостям Шайтана, символизируют разнообразие природного мира и уникальность каждой местности. Эти элементы формируют представление о многообразии природы и способствуют осознанию связи человека с родным краем. История учит ответственности и вниманию к словам старших. Непослушание Шайтана приводит к созданию неровностей на поверхности земли, важности следования мудрым советам и принятия последствий своих действий.

Сказка «Возникновение мира» служит важным инструментом патриотического воспитания, укрепляет представления детей о любви к природе, ответственности перед обществом и значении традиций и обычаев. Она помогает формировать у молодежи чувство гордости за родину и уважение к корням, сохраняет и передает ценностные ориентиры следующим поколениям.

Удмуртская народная сказка «Облик Луны» представляет собой яркий пример традиционного народного творчества, наполненного глубокими моральными уроками и элементами национального колорита. Патриотизм в данном произведении выражается через передачу важных жизненных ценностей, связанных с уважением к труду, состраданием и справедливостью.

Главная героиня – девочка-сирота подвергается жестокому обращению со стороны мачехи. Ее страдания вызывают сочувствие читателя, что формирует негативное отношение к несправедливости и жестокости. Лунное божество вмешивается в жизнь девушки и спасает ее от страданий, в чем отражается вера в высшую справедливость и поддержку тех, кто страдает незаслуженно. Девочка проявляет терпение и выносливость в выполнении тяжелой работы. Ее образ ассоциируется с добродетельностью и способностью преодолевать трудности, что является важной чертой патриотического воспитания. Луна выступает символом защиты и помощи, демонстрирует близкую связь между людьми и окружающим миром. Эта идея подчеркивает значимость гармонии с природой и зависимость человеческой судьбы от внешних сил.

Сказка «Облик Луны» является эффективным средством патриотического воспитания, поскольку она формирует позитивные моральные качества, такие как честность, доброту и справедливость. Она напоминает детям о ценности труда, стойкости и взаимовыручки, что важно для формирования личности гражданина, уважающего свое общество и страну.

Сказка «Нюлэсмурт и Медведи» представляет собой уникальный образец удмуртского фольклора, насыщенного важными жизненными уроками и элементами традиционной культуры. Патриотическое значение этой сказки заключается в передаче национальных культурных ценностей, особенностей менталитета и мировоззрения удмуртского народа.

Образ Нюлэсмурта (лешего), обладающего сверхъестественными силами, глубоко укоренен в культурной памяти удмуртского народа. Его роль защитника леса и покровителя охоты подчеркивает тесную связь между человеком и природой, выраженную в народных

поверьях и обычаях. Охота занимает важное место в экономике и культуре удмуртского народа. Сказка иллюстрирует традиционные способы взаимодействия с природой, основанные на знании местных условий и использовании традиционных методов охоты.

Совет Нюлэсмурта сохранять спокойствие и следовать правилам поведения в незнакомых ситуациях является примером житейской мудрости, которую родители передают детям. Это укрепляет чувство уверенности и способности справляться с трудностями. Лес представлен как священное пространство, населенное духами и существами, которые охраняют природу и поддерживают баланс в экосистеме. Уважение к природе и ее обитателям является ключевым элементом патриархального сознания удмуртского народа.

Сказка «Нюлэсмурт и Медведи» служит мощным инструментом патриотического воспитания, формирует у детей уважение к традициям, культуре и природе народа. Она способствует развитию понимания важности сохранения культуры и гармоничного сосуществования с окружающей средой.

Удмуртская народная сказка «Крестьянин и Вумурт» является ярким примером традиционного народного творчества, несущего глубокие уроки морали и жизненного опыта. Патриотическое значение этой сказки заключается в передаче важных социальных норм и ценностей, присущих удмуртскому обществу.

Герой сказки – крестьянин, занимающийся ручным трудом, что характерно для традиционного образа жизни удмуртского народа. Изображение повседневной деятельности крестьян подчеркивает ценность труда и самодостаточность общества. Честность и правдивость крестьянина вознаграждаются тройным даром. Такая ситуация демонстрирует идеалы справедливости и добра, характерные для удмуртской культуры.

Вумурт, водный дух, играет важную роль в судьбе героя, помогает ему обрести богатство и счастье, что символизирует веру в помощь высших сил и необходимость соблюдать определенные правила общения с ними.

Хотя семья непосредственно не фигурирует в сказке, история подчеркивает важность доверия и взаимопомощи среди членов общества, что создает основу для укрепления семейных связей и поддержки близких.

Сказка «Крестьянин и Вумурт» служит важным источником патриотического воспитания, прививает молодым поколениям уважение к традиционным ценностям, семейным узам и социальной справедливости. Она формирует у читателей положительное восприятие труда, честности и веры в добрые дела, способствующие процветанию общества.

Удмуртская народная сказка «Шайтан» представляет собой увлекательное повествование, наполненное символизмом и народными мотивами. Патриотическое значение этой сказки заключается в формировании важного элемента национальной идентичности – способности противостоять внешним угрозам и проявлять смекалку и находчивость. Главный герой, несмотря на страх, справляется с Шайтаном, благодаря собственной изобретательности и хитрости. Это означает способность удмуртского народа находить выход из сложных ситуаций и побеждать зло.

Преимуществом героя становится его способность быстро реагировать и принимать решения. Это качество традиционно высоко ценится у удмуртского народа и рассматривается как важная черта патриота. Победа охотника над Шайтаном символизирует торжество человеческого достоинства и мудрости над коварством и злобой, что укрепляет уверенность в силах народа и вдохновляет на борьбу против несправедливости.

Использование образов и символов, характерных для удмуртской культуры, усиливает патриотические чувства, создает ощущение близости и причастности к

удмуртской культуре. Сказка «Шайтан» служит важным инструментом патриотического воспитания, пропагандирует положительные черты, необходимые для успешного существования общества. Она учит молодое поколение быть храбрыми, умными и настойчивыми, что имеет большое значение для развития личностных качеств будущих поколений.

Заключение.

Таким образом, изучение особенностей патриотического содержания удмуртской народной педагогики позволяет выявить глубокие культурные корни воспитания чувства любви к родному краю, уважению традиций и ценностей народа. Народные сказки служат важным источником формирования национального самосознания, воспитывают у молодого поколения гордость за историю, уважение к старшим и бережное отношение к природе родного края.

Анализ фольклорного материала показал, что через сюжеты и образы сказок передаются важные нравственные уроки, способствующие формированию позитивного отношения к культурному прошлому. Патриотическое содержание проявляется не только в героизации персонажей, защищающих интересы своего народа, но и в важности коллективизма, взаимопомощи и уважения друг другу.

Удмуртская народная педагогика подчеркивает важность сохранения национальных обычаев и традиций, что способствует укреплению этнического сознания и сохранению уникальности культуры. Сказки выполняют важную роль в передаче культурных норм и ценностей от старшего поколения младшему, обеспечивают преемственность поколений и сохранение национальной идентичности.

Таким образом, исследование особенностей патриотического содержания удмуртской народной педагогики имеет большое значение для понимания механизмов передачи культурных ценностей и формирования патриотического мировоззрения у молодежи. Это направление исследований заслуживает дальнейшего изучения и внедрения в образовательный процесс для эффективного воспитания подрастающего поколения в духе уважения к своему народу и его традициям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галеев Р.Р., Маликов Р.Ш. Профориентационное содержание татарских былин и сказок политехнического направления (результаты и перспективы исследования) // Искусство и образование. 2025. № 2 (154). С. 188-195.
2. Маликов, Р. Ш., Газизова, Ф. С. Педагогика детства в татарской этнопедагогике (на материале народных сказок) // В мире научных открытий (Социально-гуманитарные науки). Красноярск: Научно-инновационный центр, 2014. № 1.2 (49). С. 861-874.
3. Никитина Г.А. Народная педагогика удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1997. 135 с.

REFERENCES

1. Galeev R.R., Malikov R.Sh. Proforientacionnoe soderzhanie tatarskih bylin i skazok politehnicheskogo napravlenija (rezul'taty i perspektivy issledovanija) // Iskusstvo i obrazovanie. 2025. № 2 (154). Pp. 188-195.
2. Malikov, R. Sh., Gazizova, F. S. Pedagogika detstva v tatarskoj jetnopedagogike (na materiale narodnyh skazok) // V mire nauchnyh otkrytij (Social'no-gumanitarnye nauki). Krasnojarsk: Nauchno-innovacionnyj centr, 2014. № 1.2 (49). Pp. 861-874.
3. Nikitina G.A. Narodnaja pedagogika udmurtov. Izhevsk: Udmurtija, 1997. 135 p.

Середа Татьяна Константиновна
доцент кафедры хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e- mail: seredachor@yandex.ru

Sereda Tatiana K.
Associate Professor of the Department of Choral Conducting
Moscow State Institute of Culture

РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ВУЗА

Аннотация. В современном образовательном пространстве доминантой высшего педагогического образования выступает формирование компетентного, эрудированного и методологически подготовленного педагога, способного к эффективной профессиональной деятельности. Приоритетом в его подготовке является опора на фундаментальные духовные ценности, что, в сочетании с практическим освоением хоровых дисциплин, оказывает значительное влияние на развитие общей культуры, стимулирует раскрытие внутреннего потенциала и способствует полноценной самореализации личности. В образовательной траектории будущего педагога-музыканта особое место занимает изучение основ православной духовной музыки, рассматриваемой как неотъемлемая составляющая общенационального музыкального наследия.

Ключевые слова: духовная музыка, образовательный процесс, духовное развитие, культурные ценности, воспитательная функция.

REALIZATION OF THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF ORTHODOX SPIRITUAL MUSIC IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE UNIVERSITY

Annotation. In modern education, higher pedagogical education focuses on developing a competent, erudite, and methodologically prepared teacher capable of effective professional activity. Priority is given to fundamental spiritual values, combined with practical mastery of choral disciplines, significantly impacting cultural development, stimulating inner potential, and fostering self-realization. The study of Orthodox sacred music, as an integral part of the national musical heritage, holds a special place in the educational path of the future music educator.

Keywords: spiritual music, educational process, spiritual development, cultural values, educational function.

В процессе развития отечественных программ образования появляется факт необходимости полного анализа фундамента как педагогической деятельности, так и самих образовательных программ. Все это является необходимым для подготовки будущего педагога. Духовная музыка содержит в себе в первую очередь понимание духовных ценностей, если рассматривать ее с педагогической позиции. Православная музыка обладает особой энергетикой, неописуемой силой воздействия, ставит акцент на тех ценностях, которые делают личность человека значимой и стоят выше простых желаний, и, конечно, показывает эстетические и нравственные идеалы. [1]

В данное время все большее значение приобретает внедрение в образовательный процесс духовных и культурных ценностей, направленных на многослойное развитие личности. В условиях глобализации и культурной диверсификации особенно важно сохранять и передавать молодому поколению традиционные ценности, служившие нравственным ориентиром для наших предков на протяжении многих веков.

Глубокое эмоциональное и духовное содержание православной музыки имеет огромный педагогический потенциал. Она способна не только обогатить внутренний мир студентов, но и способствовать формированию нравственности, толерантности, эмпатии и духовных ценностей. При грамотной интеграции в образовательный процесс духовная музыка может стать мощным инструментом воспитания и личностного роста.

Целью данной статьи является исследование возможностей и методов реализации педагогического потенциала православной духовной музыки в образовательном процессе вуза.

Для достижения этой цели необходимо рассмотреть теоретические основы, определить роль и значение духовной музыки в образовательном процессе, исследовать методы и формы ее реализации в вузе, а также проанализировать педагогическое развитие, достигаемое посредством интеграции духовной музыки в процесс обучения студентов. Актуальность этой проблемы обусловлена возрастающей потребностью в объединении духовных и культурных ценностей в систему высшего образования, а также возрастающим интересом к вопросам духовно-нравственного воспитания молодежи. В условиях современного информационного общества, где молодые люди подвержены влиянию различных культурных и идеологических течений, православная духовная музыка может выполнять важную социально-педагогическую функцию и способствовать гармоничному развитию личности.

Православная духовная музыка представляет собой уникальное явление, которое корнями уходит в библейские времена и развивается под влиянием богословских и культурных традиций Православной Церкви. К этому музыкальному направлению относится литургическая и паралитургическая музыка: церковные песнопения, гимны, духовные канты, духовные концерты.

Основная цель православной духовной музыки — прославление Бога, выражение духовных чувств и переживаний, а также содействие духовному росту верующих.

По определению Большой Советской Энциклопедии: «Духовная музыка-это музыка, содержащая текст религиозного характера, которая предназначена для исполнения во время церковной службы или в быту (канты, духовные стихи и песни)» [9].

Историческое развитие данного культурного направления можно проследить ещё с раннехристианских времен, когда зарождались первые церковные песнопения. В четвертом веке, с учреждением византийского обряда, началась систематизация и кодификация церковной музыки. Византийская музыкальная традиция, характеризующаяся монодийными хорами и строгой модальной системой, оказала значительное влияние на ее дальнейшее развитие.

В период раннего Средневековья христианская музыка распространилась на Руси, где, под влиянием византийской культуры, начали развиваться собственные музыкальные традиции. В двенадцатом веке в православной музыке начали появляться элементы многоголосия, и это привело к созданию уникальных хоровых произведений, ставших жемчужинами мирового музыкального наследия. В девятнадцатом и двадцатом веках Пётр Чайковский, Сергей Рахманинов и Павел Чесноков внесли неоценимый вклад в развитие отечественной духовной музыки, обогатив её созданием уникальных крупных форм.

Музыка способна формировать эстетические вкусы, воспитывать моральные ценности, развивать эмоциональную сферу и способствовать самовыражению личности. Она играет важную роль в социализации, помогает формировать коммуникативные навыки и способствует межкультурному взаимодействию. Православная духовная музыка, в свою очередь, обладает ярко выраженным духовно-нравственным содержанием. Помогает не только эстетическому развитию, но и активно участвует в формировании духовных и нравственных качеств личности.

Благодаря своей глубокой эмоциональной составляющей это направление помогает слушателям пережить и осознать важные духовные истины, способствует внутреннему умиротворению и духовному росту, вызывает глубокие эмоциональные переживания. Тексты православных песнопений обращаются к темам любви, милосердия, прощения и смирения, а регулярное взаимодействие с такими музыкальными произведениями помогает формировать нравственные ориентиры и укреплять моральные принципы. Кроме того, православная музыка помогает слушателю углублять свои религиозные переживания, укреплять веру, служит средством духовного просвещения и способствует осознанию высших духовных ценностей.

В образовательном процессе вуза православная духовная музыка может быть использована как мощный инструмент воспитания и личностного развития студентов. Ее внедрение в образовательный процесс способствует созданию гармоничной и поддерживающей учебной среды, в которой студенты могут не только приобретать знания, но и развиваться как личности.

Среди целей внедрения в культуру образования церковной музыки можно выделить духовное развитие, содействие развитию духовной сферы личности и укрепление моральных и этических ценностей. Нравственное воспитание включает в себя формирование доброты и милосердия. Эстетическое воспитание направлено на развитие эстетического вкуса соответственно, и чувства прекрасного через взаимодействие с музыкальными произведениями высокой духовной ценности. Личностный рост в свою очередь способствует всестороннему развитию личности, укреплению самооценки и самоуважения и, наконец, социальная адаптация запускает процесс формирования коммуникативных навыков и развития способности к коллективной работе через участие в музыкальных проектах.

Внедрение православной духовной музыки в образовательную среду несет в себе в первую очередь задачу ознакомления студентов с историко-культурой составляющей во всем жанровом многообразии. Воспитательные задачи включают в себя воспитание уважительного отношения к духовным и культурным ценностям, формирование толерантности и взаимопонимания. Развивающие - направлены на стимулирование эмоционального интеллекта, развитие способности к эмпатии и глубокому эмоциональному восприятию музыки. [2]

В психолого-педагогическом контексте православная духовная музыка оказывает еще и эмоциональное воздействие музыки. Она вызывать широкий спектр переживаний, помогая студентам выражать и осознавать свои чувства, а благодаря своему глубокому духовному содержанию способствует умиротворению, снижению уровня стресса и созданию внутреннего баланса. Взаимодействие с музыкальными произведениями развивает внимание, память и воображение, доказанно способствует улучшению академической успеваемости и интеллектуальному развитию. Участие в коллективном музыкальном творчестве развивает коммуникативные навыки, сотрудничество и чувство ответственности, соответственно, способствует социальной интеграции и формированию навыков командной работы.

Введение междисциплинарных курсов, объединяющих музыку с другими дисциплинами: исторической, литературной, философско-религиозной, способствует всестороннему развитию студентов, помогая им осознать взаимосвязь различных областей знаний и формировать целостное мировоззрение. Духовная музыка используется в качестве средства музыкальной терапии и может помочь студентам справляться с эмоциональными и психологическими трудностями, что особенно актуально в условиях повышенных академических нагрузок и стрессов. Немаловажной функцией является развитие эстетического вкуса и музыкальной культуры студентов, помощь в формировании

способности к восприятию и оценке художественных произведений, тем самым культурно воспитывая и обогащая обучающихся.

Внедрение православной духовной музыки в образовательный процесс начинается с организации систематических лекционных и практических занятий, призванных раскрыть перед студентами уникальность данного музыкального направления. Лекционные курсы охватывают широкий спектр тем, рассматриваемых в историческом, литургико-уставном и богословском аспектах, что позволяет сформировать целостное представление о православной духовной музыке как о культурном феномене. Семинарские занятия, в свою очередь, ориентированы на углубленный анализ конкретных музыкальных произведений и выявление их богословского содержания, обеспечивая студентам более конкретное понимание духовной и культурной значимости изучаемого материала. Применять на практике полученные теоретические знания студенты могут на репетициях, в ходе которых они учатся исполнять церковные песнопения. Такие занятия помогают развить музыкальные навыки и понять исполнительскую специфику изучаемого материала.

Интеграция православной духовной музыки в междисциплинарные курсы является эффективным методом, способствующим всестороннему развитию студентов, формированию целостного мировоззрения и укреплению их духовно-нравственных качеств.

Например, курс "История православной духовной музыки и её влияние на культуру"[7] может включать в себя изучение исторического контекста возникновения и развития православной музыки, её влияния на литературу и искусство разных эпох. Такой курс поможет студентам понять, как духовная музыка отражает и формирует социокультурные процессы. Курсы, объединяющие музыку и религиоведение, могут рассматривать богословские аспекты православной музыки, её роль в литургии и духовной жизни верующих, способствовать углублению религиозных знаний и духовному просвещению студентов.

Введение православной музыки в курсы по философии поможет в изучении философских аспектов музыки, её воздействия на человеческое сознание и духовное развитие, что, в свою очередь, поможет студентам осознать глубокие метафизические и этические вопросы, связанные с музыкой и развить критическое мышление.

Включение православной духовной музыки в учебные программы и курсы в вузах позволяет не только обогатить образовательный процесс, но и помочь духовному и нравственному воспитанию студентов. Одним из таких курсов может стать "История православной духовной музыки" [9], который охватывает периоды от раннехристианских времен до современности. В рамках этого курса студенты изучают специфику стилевого пространства духовной музыкальной культуры, формируя представление о процессе его исторического развития.

Еще одним примером может быть курс "Теория и практика православного хорового пения"[9], который сочетает теоретическую подготовку и практическое освоение навыков, необходимых для исполнения церковной музыки. В рамках этой программы студенты осваивают основополагающие принципы хорового пения, уделяя особое внимание исполнительской специфике православных песнопений, их историческому и литургическому контексту. Практическая составляющая курса предоставляет учащимся возможность непосредственного участия в церковных богослужениях, позволяя применить полученные знания и навыки непосредственно в аутентичной среде.

Духовная музыка представляет собой значительный ресурс для внеклассной работы в высших учебных заведениях, обеспечивая студентам уникальные возможности для интеллектуального и духовного развития. Организация ансамблевых и хоровых коллективов, специализирующихся на исполнении православной музыки, позволит развить

профессиональные навыки, а также будет способствовать формированию чувства коллективной ответственности и дисциплины.

Музыкальные объединения, фокусирующиеся на изучении истории и теории духовной музыки, могут проводить тематические концерты- лекции, расширяя знания студентов о различных периодах и стилях православной музыкальной традиции. Участие в церковных службах, организованное в рамках внеклассной работы, предоставит студентам возможность не только углубить свои знания о литургическом контексте духовной музыки, но и активно участвовать в её исполнении, что способствует формированию духовного опыта и понимания религиозных традиций.

Внеучебная деятельность, охватывающая концерты, музыкальные вечера, мастер - классы и фестивали духовной музыки, представляет собой многоаспектный образовательный и культурный феномен. Организация концертов православной духовной музыки является не только платформой для демонстрации исполнительского мастерства студентов, но и катализатором их активного участия в формировании культурного ландшафта высшего учебного заведения. Данные мероприятия способствуют созданию атмосферы духовного единения, консолидируя общекультурные и нравственные ценности, а также стимулируя обмен опытом между студентами, преподавателями и приглашенными профессиональными музыкантами. По мнению исследователей в области музыкальной педагогики, подобное взаимодействие является ключевым фактором в развитии музыкального интеллекта и формировании эстетического вкуса, а также оказывает существенное влияние на мотивацию и творческую активность учащихся [6].

В заключение, следует подчеркнуть определяющую роль преподавателя в интеграции православной духовной музыки в образовательное пространство. Он не только передает знания и навыки,но и выступает как духовный наставник, направляющий личностное становление студентов. Ключевым является наличие у педагога эрудиции в предметной области, позволяющей ему привить студентам глубокое уважение и любовь к музыкальному наследию в области духовной музыки. Педагог должен уметь создавать поддерживающую и вдохновляющую учебную среду, в которой студенты чувствуют себя комфортно и мотивированы к учебе, он должен быть готов дать студентам возможность самовыражения и творческого развития, поощряя их участие в музыкальных проектах.Он также должен быть готов к междисциплинарной интеграции, умело сочетая музыкальные дисциплины с другими областями знания, как это предлагается современными методическими разработками образования. Преподаватель также должен быть готов к междисциплинарному подходу, объединяя музыку с другими областями знаний.

Таким образом, практическая реализация потенциала православной духовной музыки в образовательном пространстве предполагает разработку специализированных учебных программ и курсов, организацию концертных выступлений и музыкальных форумов, а также активное участие преподавателя в интеграции духовной музыки в образовательный процесс. Данные подходы способствуют гармоничному развитию студентов, укреплению их духовно-нравственных устоев и формированию всесторонне развитой, культурно образованной личности, что является одной из приоритетных задач современного высшего образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барковская, С. П. Русская православная музыка как компонент профессиональной подготовки педагогов-музыкантов в средних специальных учебных заведениях: дис. канд. пед. наук / С. П. Барковская. — М., 1999. — 160 с.
2. Зеньковский В.В. Педагогика. / В.В. Зеньковский Фонд «Христианская жизнь» 2004. 153 с.

3. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика.- М., 2003.- 368 с.
4. Курс теории хорового церковного пения [Ноты]. - СПб. : Штиль, 2002. - 108 с.
5. Петров Ф. Н. Первые советские энциклопедии // Книга. Исследования и материалы. Сб. 3. — М., 1960.
6. Петрушин В.И. Музыкальная психология–М.,2017.-381с.
7. Православная духовная музыка и ее иконозначимость в контексте культуры современной России: монография/Двинина-Мирошниченко Н. Е. - Москва: Альпен-Принт, 2022. - 227с.
8. Русская духовная музыка в документах и материалах : Сборник / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, Гос. ин-т искусствознания. - Москва : Языки рус. культуры, 1998.
9. Чугунова, Л. А. Развитие духовных ценностей студентов педвуза посредством духовной музыки: дис. . канд. пед. наук /. Чугунова Л. А— Саратов, 2003.-165 с.

REFERENCES

1. Barkovskaja, S. P. Russkaja pravoslavnaja muzyka kak komponent professional'noj podgotovki pedagogov-muzykantov v srednih special'nyh uchebnyh zavedenijah: dis. kand. ped. nauk / S. P. Barkovskaja. — M., 1999. — 160 p.
2. Zen'kovskij V.V. Pedagogika. / V.V. Zen'kovskij Fond «Hristianskaja zhizn'» 2004. 153 p.
3. Kirnarskaja D.K. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti. Teorija i praktika.- M., 2003.- 368 p.
4. Kurs teorii horovogo cerkovnogo penija [Noty]. - SPb. : Shtil', 2002. - 108 p.
5. Petrov F. N. Pervye sovetskie jenciklopedii // Kniga. Issledovanija i materialy. Sb. 3. — M., 1960.
6. Petrushin V.I. Muzykal'naja psihologija–M.,2017.-381 p.
7. Pravoslavnaja duhovnaja muzyka i ee ikonoznachimost' v kontekste kul'tury sovremennoj Rossii: monografija/Dvinina-Miroshnichenko N. E. - Moskva: Al'pen-Print, 2022. – 227 p.
8. Russkaja duhovnaja muzyka v dokumentah i materialah : Sbornik / Gos. centr. muzej muz. kul'tury im. M. I. Glinki, Gos. in-t iskusstvoznanija. - Moskva : Jazyki rus. kul'tury, 1998.
9. Chugunova, L. A. Razvitie duhovnyh cennostej studentov pedvuza posredstvom duhovnoj muzyki: dis. . kand. ped. nauk /. Chugunova L. A— Saratov, 2003.-165 p.

Хадарцева Юлия Ахсарбековна
аспирант
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: juliakhadartseva@gmail.com
Бубнова Ирина Сергеевна
кандидат психологических наук,
доцент кафедры социальной психологии и социологии управления
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: irinaz-bubnova@yandex.ru

Khadartseva Yulia A.
Postgraduate
Kuban State University
Bubnova Irina S.
PhD in Psychology,
Associate Professor of the Department of Social Psychology and
Sociology of Management
Kuban State University

ВЛИЯНИЕ САМООЦЕНКИ И СТИЛЯ ПРИВЯЗАННОСТИ НА ВЫБОР БРАЧНОГО ПАРТНЕРА

Аннотация. Проблема исследования заключается в том, что самооценка и стиль привязанности являются важными детерминантами психологического благополучия личности. Изучение взаимосвязи самооценки, стиля привязанности и выбора брачного партнёра расширяет представления о механизмах функционирования человеческих отношений и может привести к новым открытиям в области межличностного взаимодействий.

Материалы и методы. Тест «Шкала взрослой привязанности», оценка уровня самооценки личности С. А. Будасси; статистический метод обработки данных – коэффициент корреляции Спирмена.

Результаты исследования. В статье представлены результаты исследования, которые показывают, что у респондентов с адекватной самооценкой сформирован надежный стиль привязанности (r=0,54). Такие респонденты способны без манипуляционных действий выстраивать здоровые и длительные отношения, для них важна эмоциональная открытость их романтического партнера и его способность идти на контакт, налаживая комфортное взаимодействие. У респондентов с заниженной самооценкой сформирован дезорганизованный (r=0,52) или избегающий (r=0,54) стили привязанности. Данные респонденты склонны к выстраиванию отношений, завязанных на нездоровом и травмирующем взаимодействии, они отстраненно ведут себя, испытывая постоянное чувство тревоги и напряжения. Респонденты с заниженной самооценкой демонстрируют надежный (r=0,59) или тревожный (r=0,57) стили привязанности. Выбирая брачного партнера такие люди будут исходить из потребности постоянного признания и восхищения, формируя взаимодействие, основанное на подтверждении собственной значимости, без излишней эмоциональной включенности.

Заключение. В статье излагаются результаты исследования, которое доказывает, что существует связь между уровнем самооценки, стилем привязанности и выбором брачного партнера; респонденты с надежным стилем привязанности имеют адекватную самооценку; респонденты с завышенной самооценкой чаще всего выбирают партнеров, которые будут подтверждать их значимость; избегающий стиль привязанности характерен для людей с

заниженной самооценкой. Выявленные взаимосвязи могут быть основой для разработки углубленных и точных техник паттерновой коррекции партнеров для наиболее комфортного взаимодействия и формированию не травмирующих, а здоровых отношений, основанных на взаимопонимании и способности каждого из партнеров работать над собой, создавая надежную и стабильную почву для взаимодействия друг с другом

Ключевые слова: самооценка, стиль привязанности, выбор брачного партнера, межличностные отношения.

THE IMPACT OF SELF-ESTEEM AND ATTACHMENT STYLE ON THE CHOICE OF A MARITAL PARTNER

Annotation. The problem of the study is that self-esteem and attachment style are important determinants of an individual's psychological well-being. Studying the relationship between self-esteem, attachment style and choice of a marital partner expands our understanding of the mechanisms of functioning of human relationships and can lead to new discoveries in the field of interpersonal interactions.

Materials and Methods. The Adult Attachment Scale test, assessment of the level of self-esteem by S.A. Budassi; statistical method of data processing – Spearman's correlation coefficient.

Research Results. The article presents the results of the study, which show that respondents with adequate self-esteem have a reliable attachment style (r=0.54). Such respondents are able to build healthy and long-term relationships without manipulative actions; emotional openness of their romantic partner and his/her ability to make contact, establishing comfortable interaction are important for them. Respondents with low self-esteem have a disorganized (r=0.52) or avoidant (r=0.54) attachment style. These respondents tend to build relationships based on unhealthy and traumatic interactions; they behave in a detached manner, experiencing a constant feeling of anxiety and tension. Respondents with low self-esteem demonstrate a secure (r=0.59) or anxious (r=0.57) attachment style. When choosing a marriage partner, such people will proceed from the need for constant recognition and admiration, forming an interaction based on confirmation of their own importance, without excessive emotional involvement. Conclusion. The article presents the results of a study that proves that there is a connection between the level of self-esteem, attachment style and the choice of a marriage partner; respondents with a secure attachment style have adequate self-esteem; respondents with inflated self-esteem most often choose partners who will confirm their importance; an avoidant attachment style is typical for people with low self-esteem. The identified relationships can be the basis for developing in-depth and precise techniques for pattern correction of partners for the most comfortable interaction and the formation of non-traumatic, but healthy relationships based on mutual understanding and the ability of each partner to work on themselves, creating a reliable and stable basis for interaction with each other

Keywords: self-esteem, attachment style, choice of marriage partner, interpersonal relationships.

Проблема самооценки является одной из самых актуальных и уже много лет изучается в психологии и педагогике. Наиболее популярными и известными являются труды различных отечественных и зарубежных психологов, которые рассматривали самооценку как важную часть самосознания, выполняющую ряд основополагающих функций. Среди них можно выделить следующих авторов: Л.И. Божович, Л.С. Выготский, Б.Г. Ананьев, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн, А. Адлер, А. Бандура, Р. Бернс, К. Роджерс, М. Розенберг, 3. Фрейд, К. Хорни.

В отечественной психологии изучение такого понятия, как «Самооценка» связано с анализом самосознания личности. Исследуя самооценку, ученые обращаются к использованию синонимичных терминов: самоотношение, самоуважение [13].

Р. Бернс рассматривает самооценку как эмоциональный компонент Я-концепции, связанный с отношением к себе или отдельным своим качествам, определяя ее как степень отражения у индивида чувства самоуважения, ощущения собственной ценности и позитивного отношения ко всему тому, что входит в сферу его Я [15]. Мы можем заметить, что взгляд Бернса на самооценку подчеркивает важность эмоционального компонента в восприятии человеком самого себя. Это означает, что самооценка тесно связана с чувствами и эмоциями, которые человек испытывает по отношению к самому себе.

Проведя анализ и исследование различных теоретических взглядов на функциональную направленность и содержательные аспекты самооценки, мы можем выявить ряд функций, которые в разной степени влияют на динамику жизненных процессов и их эффективность. Эти функции выступают в качестве важнейших регуляторов поведения и межличностных взаимодействий, обеспечивая основу для адаптации и самореализации личности [5]. Так, самооценка играет роль внутреннего компаса, оказывающего помощь человеку в ориентации в сложных ситуациях и принятии обоснованных, взвешенных и логичных решений. Она также участвует в формировании мотивации, поддержании уверенности в себе и расставлении приоритетов в достижении целей. Кроме того, самооценка выполняет защитную функцию, ограждая личность от негативного воздействия внешней критики и повышая устойчивость к стрессовым факторам. Тем не менее, чрезмерная или недостаточно сформированная самооценка может негативно сказываться на жизненном пути, приводя к ошибочным выборам и снижению адаптивности.

Многогранность и сложность концепта самооценки отражает комплексную характеристику данного феномена. Так, в ее структуру включены когнитивная составляющая самооценки (мысли и убеждения), эмоциональная составляющая (чувство уверенности или неуверенности), поведенческая динамика (как самооценка влияет на действия), а также социальные и культурные факторы. Подобный аналитический подход помогает лучше понять механизмы функционирования самооценки в контексте индивидуальной психологии и межличностных взаимодействий [8].

При рассмотрении темы отношений, важное внимание уделяется стилям привязанности. Всё большее число учёных признаёт, что стили привязанности, формирующиеся в детстве, оказывают существенное влияние на характер межличностных отношений взрослой личности с окружающими людьми, в том числе и с партнерами в отношениях [2], [11]. В частности, типы привязанности, сформированные в раннем периоде, определяют способы взаимодействия с партнёром, эмоциональную реакцию на стрессы и конфликты, а также стратегию поведения в критических ситуациях [10], [6]. Таким образом, понимание собственного стиля привязанности и стиля партнёра может быть основой для улучшения отношений, а также пониманию своего партнера.

Изучая тему, связанную со стилями привязанности, мы не можем не обратиться к трудам английского психиатра и психоаналитика Дж. Боулби [3]. Теория привязанности представляет собой психологическую модель, объясняющую динамику как долгосрочных, так и краткосрочных межличностных взаимодействий. Согласно данной модели, поведенческие проявления привязанности рассматриваются как врожденные, а не приобретенные в процессе обучения или обусловленные исключительно внешними факторами [12]. Эти черты считаются генетически детерминированными, что подчеркивает их биологическое начало и универсальность в развитии человека и выстраивании отношений.

Продолжением работ Д. Боулби и изучением методов связи ребенка с матерью, предложенные Мэри Эйнсворт, не только дали возможность эмпирической проверки

некоторых идей Д. Боулби, но также способствовали расширению самой теории и привели к новым направлениям ее развития [4].

М. Эйнсворт разделила стили привязанности на 4 типа: надежный, тревожно-амбивалентный, избегающий, дезорганизованный стиль привязанности.

Таблица 1 – Отличительные черты стилей привязанности [9]

Стиль привязанности	**Надежный**	**Тревожно-амбивалентный**	**Дезорганизованный**	**Избегающий**
Потребность в близости	Высокая, комфортная близость	Очень высокая, постоянная потребность в подтверждении	Противоречивые потребности в желании сблизиться, а потом оттолкнуть	Низкая, потребность в автономии
Страх отвержения	Минимален, уверен в себе	Постоянный страх быть оставленным	Страх на грани злости	Минимальный, избегает ситуаций, в которых может быть отвергнут
Способность доверять	Высокий уровень доверия	Постоянные сомнения, сложности с доверием	Трудности в установлении устойчивого доверия	Избегание глубоких эмоциональных связей
Способы коммуникации	Спокойствие и принятие	Резкие эмоциональные колебания	Нестабильность, импульсивность	Подавление эмоций, рационализация
Подходы к конфликтам	Рациональный, конструктивный диалог	Эмоциональные вспышки, склонность к обвинениям	Поляризация: агрессия или пассивная реакция	Игнорирование и уход от открытого диалога
Отношения с партнером	Гармоничные, спокойные, с соблюдением личных границ	Бурные, драматичные, основанные на постоянных проверках	Нестабильные, доминирующие	Холодные, с минимальным эмоциональным контактом
Цели в отношениях	Взаимная поддержка, желание идти к общим целям	Постоянные подтверждения в любви и принятие	Контроль и доминирование, либо подчинение	Автономия, соблюдение границ и личного пространства

Выбор брачного партнёра является одним из важных этапов индивидуального развития любого взрослого человека, который стремится к построению семьи. От того, на сколько правильным будет выбор зависит удовлетворение базовых потребностей личности, её самоидентификация и общая социальная адаптация [7], [1]. Современные исследования всё больше акцентируют внимание на внутренних факторах, влияющих на то, какому партнеру отдает предпочтение человек и кого будет рассматривать в качестве

потенциального супруга [14]. Мы предполагаем, что самооценка и стиль привязанности выступают важными составляющими идентичности каждого из партнеров и оказывают большое влияние на развитие и сохранение длительных романтических и брачных отношений.

Настоящим исследованием было охвачено 120 пар. Диагностический инструментарий: тест «Шкала взрослой привязанности», оценка уровня самооценки личности С. А. Будасси

Проведенное исследование позволило сделать выводы, которые были проиллюстрированы рисунками, демонстрирующими влияние самооценки на стиль привязанности и выбор брачного партнера. Важно помнить, что в тесте наименование шкал имеют следующее значение: близость (надежный), зависимость (дезорганизованный), тревожность (тревожный), избегающий (избегание);

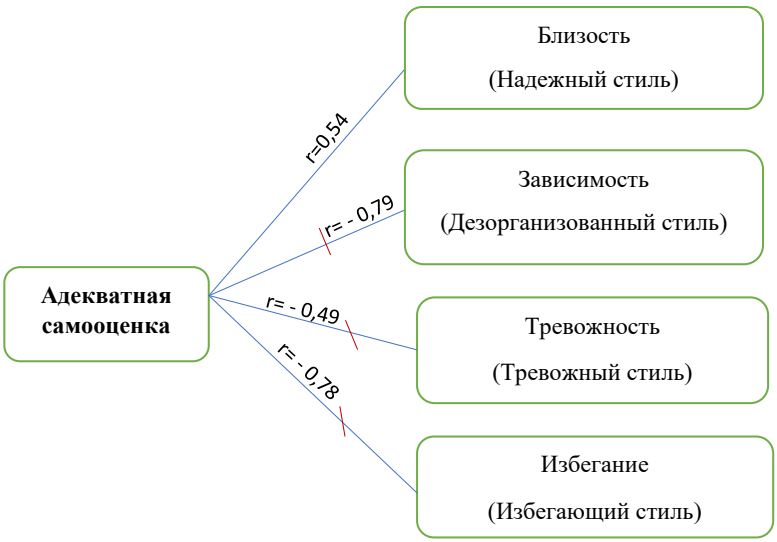


Рисунок 1 – Взаимосвязь адекватной самооценки с различными стилями привязанности.

Из рисунка 1видно, что у респондентов с адекватной самооценкой сформирован надежный стиль привязанности (r=0,54). Для людей с таким уровнем самооценки не характерны такие стили привязанности, как избегающий (r=-0,78), тревожный (r=-0,49) или дезорганизованный (r=-0,79). Респонденты с адекватной самооценкой наиболее реалистично и четко понимают свои способности, ценности и стремления, они уважают и принимают не только себя, но и своего романтического партнера. Воспитание в условиях, где их окружали любовью, заботой и принятием, заложило основу формирования надежного стиля привязанности, который становится проводником к выстраиванию в будущем зрелых и здоровых отношений. Для них вопрос соблюдения границ и баланса в отношениях не стоит остро, ведь они способны грамотно выстроить коммуникацию в отношениях и браке. Такие люди выбирают себе таких партнеров, которые стараются создавать доверительные и открытые отношения, готовы выстраивать здоровый союз и не боятся сближаться.

Исходя из полученных данных, мы можем заметить, что такие лица уверены в своем выборе, их отношения сопровождаются чувством комфорта и защищенности, для них чуждо испытывать вечную тревогу или страх разлуки и отстраненности партнера. Выбирая брачного партнера, они стремятся находить тех, кто может соблюдать границы друг друга,

доверительно относиться и воспринимают отношения не как вечную тревогу, угрозы и беспокойство, а наоборот, как источник позитивных эмоций и спокойствия. Такие люди опираются на свои внутренние ценности, принимая хорошие и плохие стороны партнера, они ориентированы на партнера, который будет разделять их интересы и стремления, оказывать поддержку в трудные времена, создавая атмосферу взаимной увлеченности и доверия. Они не выбирают партнеров исходя из потребности компенсировать нехватку тепла и поддержки, избегая ситуаций сближения, как это делают люди с дезорганизованным и избегающим стилями привязанности. Исходя из полученных результатов, можно говорить о том, что существует прямая корреляционная связь между адекватной самооценкой, которая сопровождается уверенностью в себе и реалистичной оценкой своих возможностей, и надежным стилем привязанности, благодаря которому мы способны эффективно выстраивать здоровые отношения и выбирать эмоционально открытых партнеров.

Обращаясь к рисунку 2, мы можем увидеть, что у респондентов с заниженной самооценкой нет склонности к надежному (r=-0,58) и тревожному (r=-0,47) стилю привязанности, но они в большей мере имеют дезорганизованный (r=0,52) или избегающий (r=0,54) стиль привязанности.

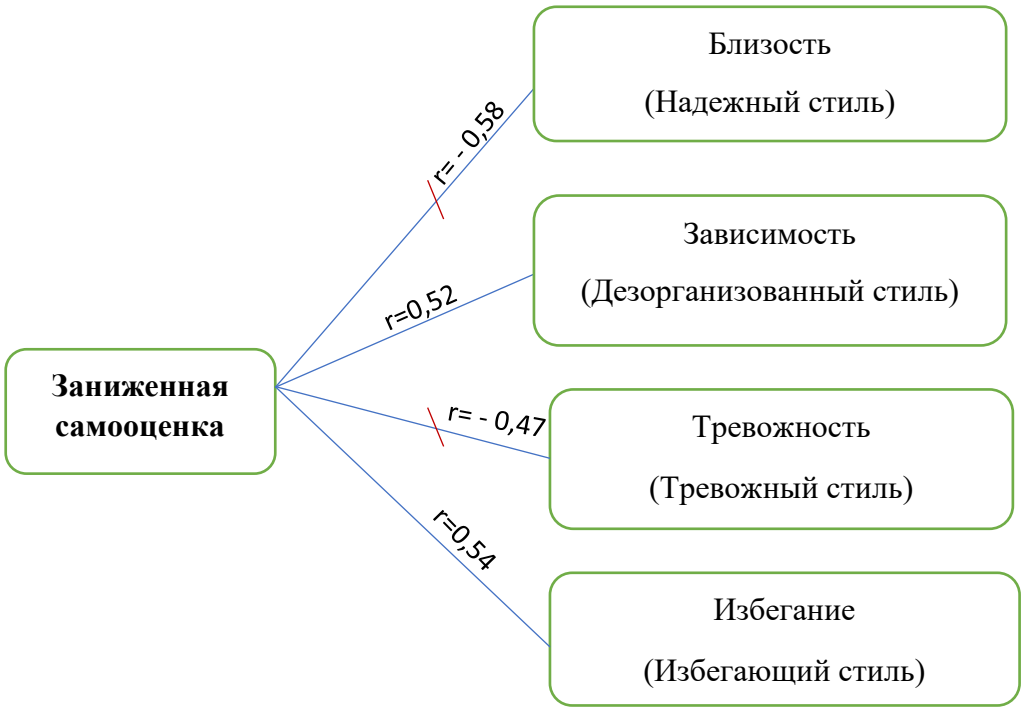


Рисунок 2 – Взаимосвязь заниженной самооценки с различными стилями привязанности.

Из рисунка видно, что существует прямая связь между заниженной самооценкой и развитием нездоровых стилей привязанности. Такие результаты могут говорить нам о том, что люди с заниженной самооценкой как правило негативно воспринимают себя и своих способностей, что влияет не только на уверенность в себе, но и в целом на способность выстраивать адекватные отношения, где будет проявлена эмоциональная зрелость. Выстраивая отношения и выбирая брачного партнера, они зачастую демонстрируют противоречивые сигналы и поведение, что сопровождается отсутствием четкого паттерна поведения в романтических отношениях. Они избегают близости и эмоциональной

вовлеченности при выстраивании отношений, как правило выбирают себе в пару эмоционально недоступных или абьюзивных личностей, которые будут подтверждать их чувство собственной несостоятельности и негативное представление о себе. Выбирая таких партнеров, люди с заниженной самооценкой не способны выйти из этого замкнутого круга, где постоянно присутствуют негативные эмоции, которые закрепляют установку на собственную несостоятельность.

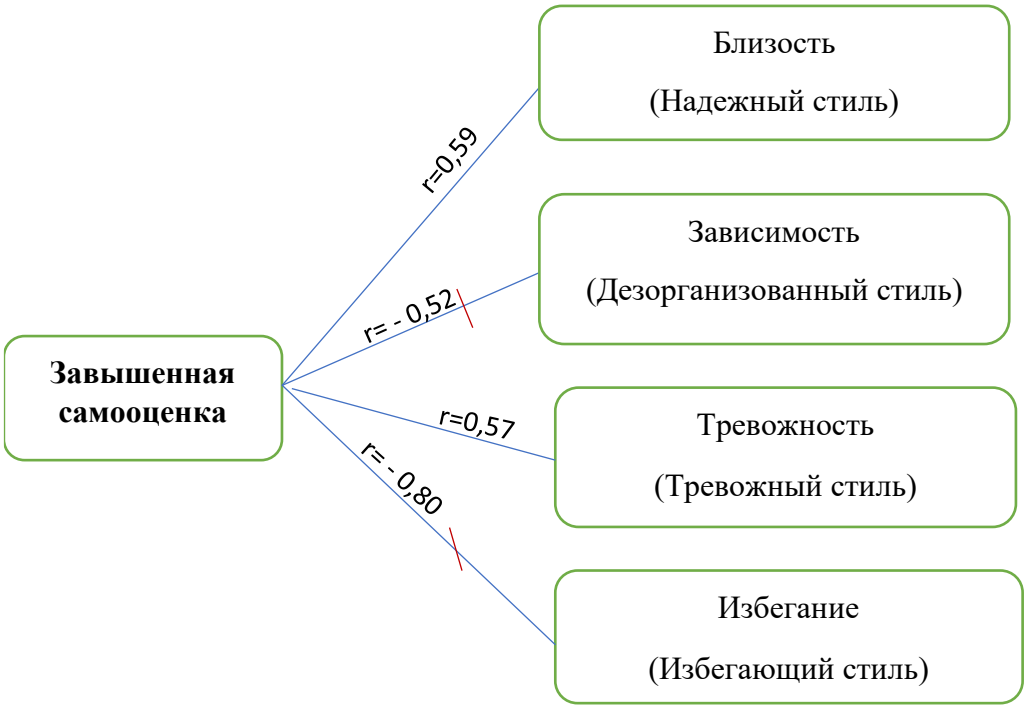


Рисунок 3 – Взаимосвязь завышенной самооценки с различными стилями привязанности.

Из рисунка 3 видно, что у респондентов с завышенной самооценкой формируются такие стили привязанности как надежный (r=0,59) и тревожный (r=0,57). Для них не характерны избегающий (r=-0,80) и дезорганизованный (r=-0,52) стили привязанности. Известно, что надежный стиль привязанности характеризуется стабильностью и глубиной эмоционального взаимодействия партнеров, но в соединении с завышенной самооценкой эта связь предполагает некоторое несоответствие, поскольку люди с данным уровнем самооценки могут интерпретировать положительные отзывы и внимание партнера как подтверждение своей исключительности. Они стремятся к постоянному подтверждению своих достижений и своей значимости со стороны романтического партнера, что в конечном итоге превращает отношения в так называемый инструмент подтверждения собственного величия.

Респонденты с завышенной самооценкой реализуют такой паттерн поведения в отношениях, который связан с удовлетворением потребности в постоянной обратной связи, подтверждающей сложившиеся субъективные представления о себе как об уникальной личности. С большей долей вероятности такие люди ориентированы на выбор брачных партнеров, готовых систематически демонстрировать восхищение ими и их достижениями, формируя прочную основу постоянного самоподтверждения. Роль партнера сводится к инструментальной функции, направленной исключительно на подтверждение стабильного

уровня личной самооценки и утверждению собственной идентичности. Устойчивость взаимоотношений партнеров может быть подорвана из-за навязчивого стремления к одобрению, где один из партнеров играет компенсаторную функцию, давая партнеру то, чего ему не достает, подтверждая его ценность и важность существования. Это порождает риск возникновения ситуаций недопонимания и конкурентных взаимоотношений, когда один из партнеров (или оба) стремится утвердить собственное преимущество путем реализации эгоцентричных устремлений и игнорирования нужд противоположной стороны.

Подводя итог полученным данным, мы можем говорить о том, что респонденты с адекватной самооценкой отличаются надежным стилем привязанности, который позволяет выстроить наиболее здоровые отношения и выбрать подходящего брачного партнера. Они умеют адекватно оценивать себя и свое окружение, для них не затруднительно быть эмоционально открытыми, готовыми идти на контакт и налаживать с партнером комфортные взаимоотношения. Что касается респондентов с заниженной самооценкой, то они имеют как правило дезорганизованный или избегающий стили привязанности, которые характеризуются эмоциональной отстраненностью, отсутствием доверия и постоянным чувством тревоги и напряжения. При выборе брачного партнера, такие люди чаще всего склонны обращать внимание на тех, чьи характеристики усиливают и подтверждают негативное представление о себе. Зачастую это могут быть эмоционально недоступные или контролирующие партнеры, что постоянно создает цикл повторяющихся деструктивных сценариев. Говоря о респондентах с завышенной самооценкой мы замечаем, что существует прямая связь с такими стилями привязанности, как надежный и тревожный. Выбор брачного партнера осуществляется исходя из потребности непрерывного восхищения и признания, что снижает глубину эмоциональных связей и эмпатии. Отношения с такими партнерами становятся функционально ограниченными, конфликтными и подчиненными задаче постоянного подтверждения самооценки одного из партнеров. Чаще всего люди с завышенной самооценкой формируют отношения, главным образом служащие инструментом для постоянного подтверждения собственной значимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева Н. Н. Теория привязанности: современные исследования и перспективы / Н. Н. Авдеева // Современная зарубежная психология. – 2017. – № 2. – 9 с.
2. Ахметшина Э. Н., Галимова Р. З. Гендерные различия в степени удовлетворенности браком в супружеских парах / Э. Н. Ахметшина, Р. З. Галимова // Проблемы современного педагогического образования. – 2024. –№ 85-3
3. Боулби Д. Привязанность / Д. Боулби // Создание и разрушение эмоциональных связей. – Москва.: Академический проект. – 2004. – 184 с.
4. Бриш К. Х. Терапия нарушений привязанности. От теории к практике / К. Х. Бриш; перевод С. И. Дубинская. – Москва: Когито–Центр. – 2012. –316 с.
5. Гайфулин А. В. Различные теоретические подходы в определении понятия самооценки / А. В. Гайфулин // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2009. – № 1. – 73 с.
6. Гуриева С. Д., Ильина Т. И. Гендерные особенности восприятия супругами друг друга и удовлетворенность браком / С. Д. Гуриева, Т. И. Ильина // Российский журнал образования и психологии. – 2019. – №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gendernyeosobennosti-vospriyatiya-suprugami-drug-druga-i-udovletvorennost-brakom.

7. Елисеева Е. С. Ориентация молодежи при выборе брачного партнера // Форум молодёжной науки. – 2020. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/orientatsii-molodezhi-pri-vybore-brachnogo-partnera.
8. Золотова Е. А., Пехотин П. П. Самооценка и ее влияние на межличностные отношения у молодежи // Вестник науки. – 2025. –№4 (85). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/samootsenka-i-ee-vliyanie-na-mezhlichnostnye-otnosheniya-u-molodezhi.
9. Козлов М. Ю. Влияние ранней травмы отношений на стили привязанности и психическое здоровье: нарративный обзор // Личность в меняющемся мире: здоровье, адаптация, развитие. – 2025. – №1 (48). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-ranney-travmy-otnosheniy-na-stili-privyazannosti-i-psihicheskoe-zdorovie-narrativnyy-obzor.
10. Куницына В. Н., Казанцева Т. В. Воспроизведение типов привязанности в отношениях с близкими людьми. Вестник СанктПетербургского университета: Психология. Социология. Педагогика. – 2009. – С. 3 – 8.
11. Кучарин А. Е. Взаимосвязь ревности и привязанности в юношеском возрасте // Системная психология и социология. – 2023. – №3 (47). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-revnosti-i-privyazannosti-v-yunosheskom-vozraste.
12. Ледовская Т. В. Факторы выбора брачного партнера на разных возрастных этапах // Вестник ВятГУ. – 2021. – №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/faktory-vybora-brachnogo-partnera-na-raznyh-vozrastnyh-etapah.
13. Шабалина А. Н. Влияние самоотношения на готовность к браку и выбор брачного партнера у современной молодежи // Международный журнал гуманитарных и гуманитарных наук. – 2025. – №1–2 (100). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-samootnosheniya-na-gotovnost-k-braku-i-vybor-brachnogo-partnera-u-sovremennoy-molodezhi.
14. Эйдемиллер Э. Г., Юстицкий В. В. Психология и психотерапия семьи / Э. Г. Эйдемиллер, В. В. Юстицкий // 4-е издание, переработанное и дополненное. – Санкт-Петербург : Питер. – 2008. – 672 с.
15. Юнель С. А., Балюкова И. Б., Сушко А. С. Личностные особенности студентов, детерминирующие выбор брачного партнера // Мир науки. Педагогика и психология. – 2020. – №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lichnostnye-osobennosti-studentov-determiniruyuschie-vybor-brachnogo-partnera.

REFERENCES

1. Avdeeva N. N. Teorija privjazannosti: sovremennye issledovanija i perspektivy / N. N. Avdeeva // Sovremennaja zarubezhnaja psihologija. – 2017. – № 2. – 9 p.
2. Ahmetshina Je. N., Galimova R. Z. Gendernye razlichija v stepeni udovletvorennosti brakom v supruzheskih parah / Je. N. Ahmetshina, R. Z. Galimova // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija. – 2024. –№ 85-3
3. Boulbi D. Privjazannost' / D. Boulbi // Sozdanie i razrushenie jemocional'nyh svjazej. – Moskva.: Akademicheskij proekt. – 2004. – 184 p.
4. Brish K. H. Terapija narushenij privjazannosti. Ot teorii k praktike / K. H. Brish; perevod S. I. Dubinskaja. Moskva: Kogito–Centr. 2012. 316 p.
5. Gajfulin A. V. Razlichnye teoreticheskie podhody v opredelenii ponjatija samoocenki / A. V. Gajfulin // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2009. – № 1. – 73 p.

6. Gurieva S. D., Il'ina T. I. Gendernye osobennosti vosprijatija suprugami drug druga i udovletvorennost' brakom / S. D. Gurieva, T. I. Il'ina // Rossijskij zhurnal obrazovanija i psihologii. – 2019. – №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/gendernyeosobennosti-vospriyatiya-suprugami-drug-druga-i-udovletvorennost-brakom.
7. Eliseeva E. S. Orientacija molodezhi pri vybore brachnogo partnera // Forum molodjozhnoj nauki. – 2020. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/orientatsii-molodezhi-pri-vybore-brachnogo-partnera.
8. Zolotova E. A., Pehotin P. P. Samoocenka i ee vlijanie na mezhlichnostnye otnoshenija u molodezhi // Vestnik nauki. – 2025. –№4 (85). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/samootsenka-i-ee-vliyanie-na-mezhlichnostnye-otnosheniya-u-molodezhi.
9. Kozlov M. Ju. Vlijanie rannej travmy otnoshenij na stili privjazannosti i psihicheskoe zdorov'e: narrativnyj obzor // Lichnost' v menjajushhemsja mire: zdorov'e, adaptacija, razvitie. – 2025. – №1 (48). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-ranney-travmy-otnosheniy-na-stili-privyazannosti-i-psihicheskoe-zdorovie-narrativnyy-obzor.
10. Kunicyna V. N., Kazanceva T. V. Vosproizvedenie tipov privjazannosti v otnoshenijah s blizkimi ljud'mi. Vestnik SanktPeterburgskogo universiteta: Psihologija. Sociologija. Pedagogika. – 2009. – Pp. 3 – 8.
11. Kucharin A. E. Vzaimosvjaz' revnosti i privjazannosti v junosheskom vozraste // Sistemnaja psihologija i sociologija. – 2023. – №3 (47). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-revnosti-i-privyazannosti-v-yunosheskom-vozraste.
12. Ledovskaja T. V. Faktory vybora brachnogo partnera na raznyh vozrastnyh jetapah // Vestnik VjatGU. – 2021. – №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/faktory-vybora-brachnogo-partnera-na-raznyh-vozrastnyh-etapah.
13. Shabalina A. N. Vlijanie samootnoshenija na gotovnost' k braku i vybor brachnogo partnera u sovremennoj molodezhi // Mezhdunarodnyj zhurnal gumanitarnyh i gumanitarnyh nauk. – 2025. – №1–2 (100). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-samootnosheniya-na-gotovnost-k-braku-i-vybor-brachnogo-partnera-u-sovremennoy-molodezhi.
14. Jejdemiller Je. G., Justickij V. V. Psihologija i psihoterapija sem'i / Je. G. Jejdemiller, V. V. Justickij // 4-e izdanie, pererabotannoe i dopolnennoe. – Sankt-Peterburg : Piter. – 2008. – 672 p.
15. Junel' S. A., Baljukova I. B., Sushko A. S. Lichnostnye osobennosti studentov, determinirujushhie vybor brachnogo partnera // Mir nauki. Pedagogika i psihologija. – 2020. – №2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/lichnostnye-osobennosti-studentov-determiniruyuschie-vybor-brachnogo-partnera.

Сунь Юйи
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Sun Yuyi
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ЭВЕНКОВ: ПЕРСПЕКТИВЫ ИНТЕГРАЦИИ В СФЕРЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению стратегий внедрения музыкального наследия эвенков в систему высшего профессионального образования. Исследуются закономерности мелодической и ритмической организации эвенкийских напевов в аспекте практического применения в различных дисциплинах. Обосновываются основные направления методики изучения традиционной музыки эвенков в контексте педагогических задач, устанавливается решающее значение междисциплинарного подхода, позволяющего сформировать комплексные представления специфических особенностей эвенкийской музыки. В заключении представлен вывод о том, что методика изучения традиционной культуры эвенков представляет богатое поле для обновления учебного цикла профильных дисциплин в рамках высшего профессионального образования.

Ключевые слова: традиционная музыкальная культура эвенков, музыкальная педагогика, методика изучения эвенкийского фольклора.

MUSICAL HERITAGE OF THE EVENKS: PROSPECTS FOR INTEGRATION IN THE SPHERE OF HIGHER PROFESSIONAL EDUCATION

Abstract. The article is devoted to the consideration of strategies for the introduction of the musical heritage of the Evenki into the system of higher professional education. The patterns of melodic and rhythmic organization of Evenki tunes are studied in terms of practical application in various disciplines. The main directions of the methodology for studying traditional Evenki music in the context of pedagogical tasks are substantiated, the decisive importance of an interdisciplinary approach is established, which allows for the formation of complex ideas about the specific features of Evenki music. In conclusion, the conclusion is presented that the methodology for studying traditional Evenk culture represents a rich field for updating the educational cycle of specialized disciplines within the framework of higher professional education.

Keywords: Traditional musical culture of the Evenks, musical pedagogy, methods of studying Evenki folklore.

Эвенкийский музыкальный фольклор, формировавшийся на протяжении веков, представляет собой уникальное явление в контексте мировой музыкальной культуры. Его структурные особенности и жанровое многообразие отражают адаптацию этноса к кочевому образу жизни, а также взаимодействие с другими культурами.

Интеграция эвенкийского традиционного искусства в образовательный процесс способствует не только углублению знаний в области музыки и искусства, но и формированию более целостного и многоаспектного восприятия культурного разнообразия

и наследия человечества. Изучение фольклора эвенков в контексте музыкальных дисциплин способствует более комплексному восприятию его структурно-функциональных характеристик, а также его роли в культурной идентичности и мировоззрении данного этноса. Анализ музыкальных форм и интерпретаций эвенкийских произведений позволяет выявить уникальные особенности их мелодической и ритмической организации, а также специфические методы передачи и сохранения культурной информации.

Ознакомление с эвенкийским традиционным искусством открывает широкий спектр возможностей для практического применения в различных дисциплинах, включая: сольфеджио, гармонию, историю музыки, историю композиции и интерпретации, анализ музыкальных форм, фольклористику, а также историю искусства. Данное междисциплинарное исследование направлено на всестороннее рассмотрение специфики функциональных характеристик эвенкийского культурного наследия в аспекте педагогических задач высших учебных заведений.

Комплексное исследование эвенкийского музыкального наследия обогащает наше понимание его мифологической и ритуальной составляющей, а также связи с устным народным творчеством. В свою очередь, изучение истории искусства предоставляет возможность проследить эволюцию эвенкийских художественных традиций, их взаимодействие с другими культурными системами и влияние на формирование современного культурного ландшафта региона.

Внедрение методики изучения традиционной культуры эвенков Китая и России в образовательный процесс представляет собой перспективное направление, обладающее значительным потенциалом для обогащения современного педагогического дискурса. Эта методика, основанная на ценностях и знаниях, накопленных и проверенных на протяжении многих поколений, может служить важным источником информации, способствующим формированию целостного и многомерного представления об одной из древнейших устных традиций.

Включение лучших образцов народного творчества эвенков в контексте реформирования педагогических программ открывает новые горизонты для совершенствования образовательных ресурсов, особенно в области музыкальных дисциплин. В частности, уникальный жанр алга отличается самобытной структурой, он включает в себя «обращения к духам-хозяевам рек, горных перевалов, местности, к духам стихий (огня, воды и тайги) и к Небу (Буга), которые обычно содержат просьбу о содействии успешному промыслу» [1, с. 18]. Изучение специфики алга в рамках образовательного процесса не только способствует сохранению и популяризации культурного наследия, но и позволяет интегрировать его в современную образовательную парадигму, создавая тем самым условия для более глубокого и осмысленного восприятия музыкальных традиций эвенков.

Методика изучения традиционной культуры эвенков представляет богатое поле для обновления учебного цикла, ее внедрение может внести значительный вклад в развитие образовательного процесса и формирование культурного сознания учащихся. Уточнение педагогических условий и методологических подходов к изучению музыкального фольклора эвенков представляет собой актуальную задачу, требующую глубокого анализа и систематизации. Данный процесс предполагает не только выявление ключевых аспектов, но и разработку методологических стратегий, направленных на интеграцию традиционной музыкальной культуры эвенков в систему современного высшего образования [2]. Такой подход способствует сохранению культурного наследия и его адаптации к современным образовательным реалиям, что является важным фактором в контексте глобализации и межкультурного взаимодействия.

Применение аутентичных образцов народного творчества эвенков, проживающих как в Китае, так и в России, в контексте модернизации педагогических программ открывает новые перспективы для совершенствования образовательных ресурсов, ориентированных на музыкальные дисциплины. Музыкальные традиции эвенков характеризуются наличием устойчивых ритмомелодических структур, что придает им уникальные особенности и делает их ценным материалом для интеграции в образовательные процессы.

Анализ и адаптация этих жанров фольклора позволяют обогатить учебные программы, создавая более эффективные методики преподавания, способствующие гармоничному развитию музыкальных навыков у учащихся. Включение элементов эвенкийского музыкального фольклора в образовательные стандарты не только способствует сохранению культурного наследия, но и способствует формированию у молодежи глубокого понимания и уважения к своим корням, а также развитию их творческих способностей и музыкального слуха.

Таким образом, интеграция лучших образцов эвенкийского народного творчества в педагогическую практику представляет собой важный шаг в направлении интеграции культурных и образовательных традиций, что, в свою очередь, способствует формированию целостного и многогранного восприятия музыкального искусства.

Роль этнолингвистических структур в контексте этногенеза и культурной эволюции является ключевым аспектом, поскольку кристаллизация устойчивых интонационных моделей служит фундаментальной основой для формирования уникальной музыкальной традиции конкретной этнолингвистической общности. Сравнительный анализ музыкальных практик эвенков, проживающих на территории Китая и России, выявляет как общие черты, так и специфические различия. Эти данные открывают широкие перспективы для адаптации образовательных стратегий в зависимости от избранного образовательного цикла.

Разработка методологически обоснованной и педагогически эффективной стратегии освоения традиционной музыки эвенков, проживающих на территории Китая и России представляет собой фундаментальную задачу, направленную на интеграцию этого уникального культурного феномена в образовательный процесс. Данный подход требует проведения комплексного анализа специфических характеристик музыкальной традиции эвенков, а также детального изучения социокультурных контекстов, в которых она функционирует.

Одним из центральных направлений в данном ракурсе становится определение хода эволюционного развития традиционной музыкальной культуры эвенков, итогом которого стало формирование устойчивых структурных форм, детерминирующих уникальность эвенкийского фольклорного наследия [3]. Данные формы, являющиеся результатом многовекового культурного синтеза и адаптации к специфическим условиям жизни кочевого этноса, представляют собой комплексную систему музыкальных и поэтических жанров, функционирующую как автономный механизм передачи культурных ценностей и знаний от поколения к поколению.

Система музыкальных и поэтических жанров эвенков является целостной и самодостаточной. Она функционирует как автономный механизм передачи культурных ценностей и знаний, обеспечивая преемственность и сохранение традиций [4]. В рамках этой системы можно выделить различные жанры, каждый из которых выполняет свою функцию в культурной жизни этноса. Среди наиболее актуальных в свете современно педагогики следует выделить жанры песне-танцев, отличающиеся особой синкретичностью. Примечательно, что «разнообразие названий хороводных песен эвенков можно объяснить тем, что исторически эвенки проживают по всей территории Сибири и

Дальнего Востока, Монголии и Китая до определённой степени изолированными группами» [5, с. 23].

Эвенкийский фольклор представляет собой уникальный феномен этнокультурного наследия, обладающий высокой степенью сохранности архаических элементов. Это обстоятельство позволяет исследователям не только реконструировать древние музыкальные традиции эвенков, но и глубже проникнуть в их мировоззренческие концепции, а также выявить эволюцию культурной идентичности данного этноса на протяжении веков. Архаические элементы, присутствующие в эвенкийском фольклоре, являются ценнейшими источниками для изучения процессов формирования и трансформации этнической ментальности, а также для анализа исторической динамики культурных практик и верований. Бесспорно, эвенкийский фольклор выступает как важный инструмент для междисциплинарных исследований, объединяющих лингвистику, этнографию, антропологию и музыковедение. В связи с тем, что задача «духовно-нравственного воспитания личности в настоящее время является приоритетной для образования и общества в целом, поскольку напрямую связана с обеспечением национальной безопасности страны, сохранением ее целостности и жизнеспособности» [6, с. 174], внедрение эвенкийского фольклора в систему высшего образования имеет большое потенциал.

Выводы. Таким образом, эвенкийский фольклор представляет собой сложное и многогранное явление, отражающее многовековой опыт и культурное наследие кочевого народа. Его структурные формы и жанровое разнообразие являются результатом уникального синтеза и адаптации к специфическим условиям жизни, что делает его ценным объектом для изучения и сохранения. Интеграция ранее не исследованных пластов эвенкийской музыкальной традиции, представленной в Китае и России, в контексте педагогических задач представляет собой важный аспект оптимизации современного образовательного процесса. Анализ объективных возможностей, обусловленных концептуальными, теоретическими и практическими основами методики изучения традиционной музыки эвенков в рамках высшего педагогического образования, открывает широкие перспективы для развития современной педагогики.

Данная интеграция способствует не только обогащению академического репертуара, но и углублению понимания культурных и этнических аспектов музыкального наследия эвенков. В рамках высшего педагогического образования это позволяет формировать у студентов комплексные компетенции, необходимые для преподавания и исследования этнических музыкальных традиций.

Методика изучения традиционной музыки эвенков базируется на междисциплинарном подходе, который включает этнографию, музыковедение, педагогику и культурологию. Это позволяет интегрировать теоретические и практические аспекты, обеспечивая глубокое понимание культурного контекста и специфических особенностей эвенкийской музыки.

В свете современных образовательных тенденций, направленных на интеграцию этнокультурного компонента в учебный процесс, методика изучения традиционной музыки эвенков становится важным инструментом формирования культурной компетентности у будущих педагогов. Она способствует развитию у студентов навыков межкультурной коммуникации, толерантности и уважения к этническому многообразию. Интеграция пластов эвенкийской музыки в образовательный процесс представляет собой перспективное направление, которое способствует не только академическому развитию, но и формированию культурной идентичности и толерантности у будущих поколений педагогов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Обрядовая поэзия и песни эвенков / составители Г. И. Варламова, А. Н. Мыреева, Ю. И. Шейкин. – Новосибирск : Академическое издательство Гео, 2014. – 487 с.
2. Немыкина, И. Н. Основы музыкальной педагогики : учебное пособие / И. Н. Немыкина ; Урал. гос. пед. ин-т. – Екатеринбург : Урал. ГПИ, 1993. – 61 с.
3. Лебедев, В. Д. Обрядовая поэзия эвенов / В. Д. Лебедев // Фольклор и современная культура. – 1991. – С. 66–71.
4. Шубин, А. С. Эвенки / А. С. Шубин. – Улан-Удэ: Республиканская типография. – 2007. – 359 с.
5. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Т. 32 : Обрядовая поэзия и песни эвенков : Эвэды одё, имты, ичэмкэ, алгā, hиргэ,самāды дярин, эвӣн икэнин тадук икэн hэгэннун / сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. – Российская акад. наук, Сибирское отделение, Институт филологии. – Новосибирск : Гео, 2014. – 477 с.
6. Коробкова, Е. Н. Культурно-образовательное пространство как про-странство духовно-нравственного становления личности / Е. Н. Коробкова. // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 2 (63). – С. 174–176.

REFERENCES

1. Obryadovaya poehziya i pesni ehvenkov / sostaviteli G. I. Varlamova, A. N. Myreeva, YU. I. Shejkin. – Novosibirsk : Akademicheskoe izdatel'stvo Geo, 2014. – 487 p.
2. Nemykina, I. N. Osnovy muzykal'noj pedagogiki : uchebnoe posobie / I. N. Nemykina ; Ural. gos. ped. in-t. – Ekaterinburg : Ural. GPI, 1993. – 61 p.
3. Lebedev, V. D. Obryadovaya poehziya ehvenov / V. D. Lebedev // Fol'klor i sovremennaya kul'tura. – 1991. – Pp. 66–71.
4. Shubin, A. S. Ehvenki / A. S. Shubin. – Ulan-Udeh: Respublikanskaya tipografiya. – 2007. – 359 p.
5. Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. T. 32 : Obryadovaya poehziya i pesni ehvenkov : Ehvehdy odyo, imty, ichehmkeh, algā, hirgeh,samādy dyarin, ehvīn ikehnin taduk ikehn hehgehnnun / sost. G. I. Varlamova, YU. I. Shejkin. – Rossijskaya akad. nauk, Sibirskoe otdelenie, Institut filologii. – Novosibirsk : Geo, 2014. – 477 p.
6. Korobkova, E. N. Kul'turno-obrazovatel'noe prostranstvo kak pro-stranstvo dukhovno-nravstvennogo stanovleniya lichnosti / E. N. Korobkova. // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. – 2017. – № 2 (63). – Pp. 174–176.

Герасимов Сергей Викторович
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Gerasimov Sergei V.
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ КОММУНИКАЦИОННОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО МЕНЕДЖМЕНТУ В СФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Статья посвящена технологиям подготовки менеджеров в музыкальном искусстве и образовании. Современное высшее образование в этой сфере вынуждено оперативно реагировать на требования быстро изменяющегося профессионального рынка труда в музыкальной сфере. Для успешного решения этой задачи необходимо развивать у будущих менеджеров комплекс умений и навыков, позволяющих оперативно коммуницировать с широким спектром контактных групп предприятия, а также оперативно работать с нововведениями, приходящими из отраслевой среды. В статье описываются история развития и особенности подготовки менеджеров в сфере музыкального искусства и образования с учетом современных коммуникационных требований, необходимых для управления в условиях динамично изменяющегося пространства публичных коммуникаций, усиления роли информации и цифровых технологий.

Ключевые слова: PR менеджмент, связи с общественностью, менеджмент музыкального искусства, музыкальное образование.

FEATURES OF COMMUNICATION TRAINING OF MANAGEMENT SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ARTS

Abstract. The article is devoted to the technologies of training managers in the musical arts and education. Modern higher education in this area is forced to quickly respond to the needs of the rapidly changing professional labor market in the music industry. To achieve success in solving this problem, it is necessary to develop a set of skills and abilities in future managers, allowing them to quickly communicate with a wide range of contact groups of enterprises, as well as quickly work with innovations originating from the industry environment. The article is about the importance of the history of development and features of training managers in the field of musical arts and education, taking into account modern communication requirements necessary for management in the context of a dynamically changing public communications space, increasing the spread of information and digital technologies.

Keywords: PR management, public relations, musical arts management, musical education.

Введение.

Современный рынок музыкального искусства и обучения такому искусству формирует профессиональный стандарт, соответствие которому гарантирует будущему выпускнику рабочее место на рынке труда в этой отрасли. Для соответствия необходимо обратить внимание на развитие и совершенствование образовательного стандарта в этой области. В этом смысле профстандарт всегда опережает учебный стандарт. Для сокращения отставания целесообразно определить основные тренды и ключевые компетенции,

позволяющие решить эту задачу.

История управления сферой музыкального образования.

Вопрос о подготовке специалистов, способных эффективно управлять организациями в сфере музыкального искусства и музыкального образования возник в европейской культуре еще во времена античности, когда в процессе регулярного проведения ритуальных праздников и обрядов из всего числа участников начали выделяться наиболее активные и талантливые люди, готовые выступать и организовывать подобные события. Позже, из общей массы стали выделяться и другие специалисты, занятые в организации и проведении развлекательных и ритуальных празднеств. Люди, обладающие талантами и желанием выступать, постепенно сформировались как артисты, музыканты, поэты и представители других жанров. Потребовались на постоянной основе другие театральные профессии, возник античный театр, зеркало сцены которого разделило участников на профессиональных исполнителей и организаторов, с одной стороны, и зрителей, с другой. Профессиональные исполнители с тех пор могли посвятить себя творческой деятельности, связанной с постановкой представлений, их увлечение и успехи оплачивалось достаточно для того, чтобы заниматься ими на постоянной основе. Процесс формирования античного театра нуждался в специалистах, которые бы эффективно организовывали такие события, создавали условия для подготовки исполнителей, привлечения костюмеров, реквизиторов, оформителей места; привлекали бы внимание к деятельности таких заведений, обеспечивали бы необходимый порядок проведения. Процессы организации и проведения театрализованных зрелищ, спектаклей, концертов, ритуальных и обрядовых событий эволюционировали вместе с формированием профессиональных навыков его участников [2, с. 56-67].

Современная ситуация.

Возникновение современного подхода к подготовке специалистов по обучению этим навыкам связан с социально-экономическими процессам, протекавшими в европейской цивилизации во время XVIII-XIX веков. В это время широкий спектр специальных событий активно использовались не только для религиозных служб, развлечения и досуга зрителей, но и в политических и деловых публичных коммуникациях. С развитием и расширением экономических моделей в сфере культуры, в ней также появилась необходимость в грамотных организаторах, управляющих, способных не только организовать художественно-постановочную часть, но и управлять экономикой учебных и концертных организаций. В это время в экономике развивались ресурсный и товарный этапы экономики, что внесло свою специфику в музыкальное искусство, в подготовку руководителей, и в организацию учебного процесса [9, с. 57-66]. Примером ресурсно-товарного подхода стало открытие в России и в Европе театров и других мест публичного исполнения музыкальных произведений.

Развивается развлекательно – коммерческое направление музыкального бизнеса. «На рубеже XIX и XX вв. технический прогресс подверг коренным изменениям многие пласты общественного бытия. Культура вступила в новый период своего развития благодаря качественному развитию средств звуко-технической и визуальной репродукции. Технические средства достигли уровня, находясь на котором они позволили их владельцам одновременно и превращать свой объект в товар, и представлять его как продукт творчества, новый самостоятельный вид художественной деятельности, с помощью которого можно серьезнейшим образом воздействовать на публику» [11, с. 149].

К этому периоду в истории развития музыкального менеджмента можно отнести возникновение профессии антрепренёра (от франц. entrepreneur – предприниматель), прообраза современного продюсера, музыкального менеджера. Среди известных театральных антрепренёров С. П. Дягилев, М. В. Лентовский, П. М. Медведев, Н. И.

Собольщиков-Самарин, С. И. Зимин и другие. Публичное пространство чутко реагировало на формирование музыкального бизнеса, и многие антрепренёры столкнулись с политическим и бизнес-влиянием на свою работу. Этот тренд сохранится до нашего времени. Представители властей и бизнеса по достоинству оценили возможности, заложенные в таких событиях. В политических событиях начала XX века влияние сферы культуры на массовое сознание было очевидным. Знаменитая цитата В.И. Ленина : «Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк» [6], показывает возможности использования рекламы, агитации и пропаганды в процессе реализации музыкальных, кино и цирковых представлений.

Несмотря на то, что развитие музыкального менеджмента в России с 1917 года пошло по пути плановой советской экономики, тем не менее, музыкальное исполнительское искусство на протяжении всего XX века связывало разделенные политическими разногласиями политические системы, что отразилось и на советской системе подготовки управленческих кадров [10]. Существенным отличием стало отделение менеджмента от художественно постановочной группы. Репертуар и общий дизайн выступлений был политически ангажирован и вплоть до середины 80-х годов проходил через систему государственного идеологического контроля, повсеместных «худсоветов».

Рождение маркетинга в сфере культуры.

В рассмотрении процесса эволюции менеджмента в сфере музыкального искусства за рубежом, в частности, в процессах подготовки кадров для этой сферы, необходимо отметить ключевое событие XX века, которое отразилось на ходе мировой истории, экономики, менеджмента. Речь о возникновении «внезапного» кризиса 1928-1930 годов. Рынок столкнулся с тем, что потребителей, а в нашем случае зрителей, конечное количество, и рост числа музыкальных продуктов и услуг упирается в емкость рынка. Таким образом парадигма «чем больше сделано, тем больше выгода» сменилась на «производится только то, что будет куплено». Кризис перепроизводства 30-х годов послужил основой создания современного маркетинга, в том числе и маркетинга в сфере подготовки и проведения концертных программ.

Концертный бизнес, как и любой другой, столкнулся с тем, что рынок стал плотным и даже сверхплотным. Для эффективной работы потребовалось изучать законы рынка, поведение зрителей, ассортимент предложения, сезонность продукта и много другое. Потребовались специалисты-управленцы, которые могли бы работать в новых условиях. «Великая депрессия» произвела на свет новых профессионалов, вывела на первый план такие требования к исполнителям, учебным заведениям и концертным площадкам как узнаваемость, известность, имидж, репутация и так далее. Менеджеры нового типа теперь были обеспокоены не только процессами постановки, стоимостью и качеством производимого шоу, но и внешними характеристиками продукции: рекламой, паблицитным капиталом. К 60-м годам сформировалась концепция 4P Котлера-Маккарти : Product, Price, Promotion, Place. Каждое направление – это отдельная задача для менеджмента предприятия.

Сфера культуры, подобно русской матрешке стала с одной стороны элементом промоушена, с другой стороны сама содержала в себе все технологии маркетингового этапа в экономике. Все чаще сфера культуры стала привлекаться для решения задач, выходящих за свои «отраслевые рамки». Активную роль сфера культуры играет в формировании перформативов, востребованных во многих смежных практиках [3].

На смену маркетинговому этапу в экономике в целом, и исполнительской сфере в частности, пришел брендовый период, который принес в менеджмент новые технологии, связанные с рефлекторным предпочтением известного товара, персонажа или услуги. Этот переход привел к колоссальному росту рыночной экономики и развитому индустриальному

обществу. Обострились существующие правила рынков и появились новые. Пришлось расширять требования к функциям и технологиям менеджмента. Появились: борьба за клиента (consumerism), социальная ответственность, поиск новых художественных и технических решений, возник постмодерн [7]. В попытке решить задачу привлечения покупателей компании бьются за уникальность продукта и услуг, совершенствуют дизайн и стиль своей работы, создают корпоративные правила и коммуникации, проводят исследования целевых аудиторий. Потребители становятся искушенными в товарах и услугах, формируется зависимость от торговых марок и брендов [1]. Растет роль нематериальных активов. Стоимость предприятия теперь не связана с материальными ценностями напрямую. Растет роль будущего спроса и перспектив бренда [5].

Произошедший сдвиг «классического» маркетинга, оперирующего в основном оптимизированной стоимостью и высоким качеством в сторону активов, связанных с публичной известностью и гудвиллом (goodwill) произвел революцию и смену подходов к подготовке исполнителей, продукта, концертных залов, системы распределения финансовых и административных ресурсов. Это в свою очередь привело к изменению требований к управленческим кадрам.

Менеджмент информационного общества.

Новые технологии, пришедшие на смену технологиями индустриального общества, произвели тектонический сдвиг в менеджменте в целом и в управлении подготовкой кадрами в частности. С началом нового тысячелетия наступила эпоха информационного общества. Это общество высоких цифровых технологий в публичном коммуникационном пространстве. С его приходом каждый член общества теперь может стать автором, критиком, редактором, хранителем, распространителем информации. Оперирование информационными потоками выходит на первый план. Если в прошлом PR-менеджмент и реклама реализовывали потребности в увеличении прибыли, то теперь, вместе с брендингом они формируют новые потребности, новые реальности, в которых они управляют и спросом, и ожиданиями.

Современный менеджмент теперь отвечает за социальное партнерство с контактными группами базисного субъекта. Например, для образовательного учреждения в сфере музыкального искусства требуются компетенции по формированию коммуникационных каналов с контактными группами общественности. В них входят: абитуриенты, студенты, преподаватели, профессиональные экспертные сообщества, концертные площадки, работодатели, выпускники, продюсерские агентства, СМИ, представители властей, отечественные и зарубежные партнеры. Кроме этого, добавляются сложные корпоративные коммуникации внутри учебного учреждения, формирующие фирменный стиль, корпоративную культуру и не только. С каждой группой необходимо выстраивать ответственное социальное партнерство, у каждой группы свои ожидания. В зависимости от ожиданий контактных групп строится вся стратегия развития образовательного учреждения.

С точки зрения менеджеров концертных организаций ситуация выглядит также достаточно сложно. В их пространстве коммуникаций находятся исполнители, студии звукозаписи, композиторы, аранжировщики, постановщики, художники и декораторы. Кроме этого, требуется навыки по коммуникациями с техническим персоналом, охраной и кейтерингом, пиротехниками, светорежиссерами, звукорежиссерами, видеооператорами. Необходимы знания о логистике и безопасности, технологиям монтажа и многое другое. У каждой контактной группы свой профессиональный язык, свои требования, знания которых обеспечат бесперебойную работу коллектива. За рамками остаются такие soft skill`s, как умение выстраивать эффективное «живое общение» со сложными амбициозными людьми, связанными со сферой культуры, создание рабочей атмосферы в команде.

Какие навыки будут востребованы в ближайшее время?

В описанной ситуации менеджеру (продюсеру) музыкальных коллективов необходимо видение будущего продукта, опыт расчета свойств коммуникационных сред в процессах подготовки и реализации продукта, созданию коммуникационных сред с требуемыми параметрами, событийному стратегическому проектированию, а также опыт по созданию и расчету ценностно-нормативных моделей [8].

Современный менеджер в итоге должен обладать пакетом компетенций в области философии культуры, психологии личности, социально-культурного инжиниринга, навыков компьютерного моделирования, создания и управления игровыми пространствами, создания дополненной реальности и дизайна среды. Теория и практика режиссуры и сценарного мастерства театра, кино и массовых праздников, литература отечественная и зарубежная, история зарубежного и российского кино и театра, история мировая и Российская, а также социальная философия позволяют специалисту по публичным коммуникациям оперировать культурными кодами. В его арсенал входят также компетенции в сфере проектного менеджмента и продюсирования, навыки по организации интернет-коммуникаций [4].

Заключение.

Информационное общество идет вперед очень быстро, по сравнению с обществом индустриальным, и этой связи необходимо обратить внимание на возможный форсайт подготовки и переподготовки менеджеров в сфере музыкального искусства и образовании. Евгений Григорьевич Ясин утверждал, что залогом успешного и своевременного развития является навык работы с инновациями. В своих работах [12] он доказал прямую зависимость между умением работать с нововведениями и успехом в достижении цели у предприятия и у государства. Менеджмент работы в информационном обществе обязан учитывать этот фактор, напрямую зависящий от уровня технологической культуры руководителя и аппарата управления организацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимов, С. В. Подготовка специалистов в сфере публичных коммуникаций: от оптимизации коммуникационной среды к конструированию реальности / С. В. Герасимов, А. А. Горячев // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2020. – № 4(38). – С. 78-85
2. Герасимов, С. В. Специальные события как триггеры социокультурных процессов / С. В. Герасимов. – Санкт-Петербург: Издательство Алетейя, 2022. – 492 с.
3. Герасимов, С. В. Формирование нарратива из перформатива в публичных коммуникациях / С. В. Герасимов // Слово.ру: балтийский акцент. – 2020. – Т. 11, № 1. – С. 34-49.
4. Горячев А. А. Подготовка специалистов в сфере публичных коммуникаций: от оптимизации коммуникационной среды к конструированию реальности / С. В. Герасимов, А. А. Горячев // Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2020. – № 4(38). – С. 78-85.
5. Зайченко В. Ю. Капитализация нематериальных активов, создаваемых в сфере недропользования // Геология нефти и газа. 2005. № 3. С. 53-56
6. Ленин В. И. Полн. собр. соч. -5-е изд. - Т. 44. - 579 с.: Беседа В. И. Ленина с А. В. Луначарским.
7. Тульчинский, Г. Л. Total Branding: мифодизайн постинформационного общества. СПб.: СПбГУ, 2013. 280 с.
8. Тульчинский Г. Л. Оценочно-эмоциональные факторы смыслообразования: нормативно-ценностные паттерны нарративов культуры // Человек, культура,

образование. 2018; No. 4 (30). С. 175-193.
9. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – 4-е издание, исправленное и дополненное. – Санкт-Петербург : Издательство "Лань", 2009. – 541 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
10. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент специальных событий в сфере культуры / Г. Л. Тульчинский, С. В. Герасимов, Т. Е. Попеленская. – 2-е издание. – Санкт-Петербург : Издательство "Лань", 2016. – 384 с.
11. Шулин, В. В. Музыкально-эстрадное дело в России: от антрепренера к продюсеру / В. В. Шулин // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 1(10). – С. 149-155.
12. Ясин, Е. Г. Тектонические сдвиги в мировой экономике : что скажет фактор культуры : к X Международной научной конференции ГУ ВШЭ по проблемам развития экономики и общества, 7-9 апреля 2009 г. Москва: специальные темы: производительность труда и человеческий фактор: международный финансовый и экономический кризис / Е. Г. Ясин, М. В. Снеговая ; Гос. ун-т "Высшая школа экономики" при участии Всемирного банка и Международного валютного фонда. - Москва : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2009 (ПИК ВИНИТИ). - 137, [1] с.: табл.; 20 см.

REFERENCES

1. Gerasimov, S. V. Podgotovka specialistov v sfere publichnyh kommunikacij: ot optimizacii kommunikacionnoj sredy k konstruirovaniju real'nosti / S. V. Gerasimov, A. A. Gorjachev // Znak: problemnoe pole mediaobrazovanija. – 2020. – № 4(38). – Pp. 78-85.
2. Gerasimov, S. V. Special'nye sobytija kak triggery sociokul'turnyh processov / S. V. Gerasimov. – Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Aletejja, 2022. – 492 p.
3. Gerasimov, S. V. Formirovanie narrativa iz performativa v publichnyh kommunikacijah / S. V. Gerasimov // Slovo.ru: baltijskij akcent. – 2020. – T. 11, № 1. – Pp. 34-49.
4. Gorjachev A. A. Podgotovka specialistov v sfere publichnyh kommunikacij: ot optimizacii kommunikacionnoj sredy k konstruirovaniju real'nosti / S. V. Gerasimov, A. A. Gorjachev // Znak: problemnoe pole mediaobrazovanija. – 2020. – № 4(38). – Pp. 78-85.
5. Zajchenko V. Ju. (2005) Kapitalizacija nematerial'nyh aktivov, sozdavaemyh v sfere nedropol'zovanija [Capitalization of intangible assets created in the field of subsoil use] // Geologija nefti i gaza [Geology of oil and gas], 3, Pp. 53-56
6. Lenin V. I. Poln. sobr. soch. -5-e izd. - T. 44. - 579 p.: Beseda V. I. Lenina s A. V. Lunacharskim.
7. Tul'chinskij, G. L. Total Branding: mifodizajn postinformacionnogo obshhestva. SPb.: SPbGU, 2013. 280 p.
8. Tul'chinskij G. L. Ocenochno-jemocional'nye faktory smysloobrazovanija: normativno-cennostnye patterny narrativov kul'tury // Chelovek, kul'tura, obrazovanie. 2018; No. 4 (30). Pp. 175-193.
9. Tul'chinskij, G. L. Menedzhment v sfere kul'tury: uchebnoe posobie dlja studentov vysshih uchebnyh zavedenij, obuchajushhihsja po special'nostjam / G. L. Tul'chinskij, E. L. Shekova. – 4-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe. – Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo "Lan'", 2009. – 541 p. – (Uchebniki dlja vuzov. Special'naja literatura). Pp. 57-66.
10. Tul'chinskij, G. L. Menedzhment special'nyh sobytij v sfere kul'tury / G. L. Tul'chinskij, S. V. Gerasimov, T. E. Popelenskaja. – 2-e izdanie. – Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo "Lan'", 2016. – 384 p.
11. Shulin, V. V. Muzykal'no-jestradnoe delo v Rossii: ot antreprenera k prodjuseru / V. V.

Shulin // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 1(10). – Pp. 149-155. 149 p.

12. Jasin, E. G. Tektonicheskie sdvigi v mirovoj jekonomike : chto skazhet faktor kul'tury : k X Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii GU VShJe po problemam razvitija jekonomiki i obshhestva, 7-9 aprelja 2009 g. Moskva: special'nye temy: proizvoditel'nost' truda i chelovecheskij faktor: mezhdunarodnyj finansovyj i jekonomicheskij krizis / E. G. Jasin, M. V. Snegovaja ; Gos. un-t "Vysshaja shkola jekonomiki" pri uchastii Vsemirnogo banka i Mezhdunarodnogo valjutnogo fonda. - Moskva : Izd. dom GU VShJe, 2009 (PIK VINITI). - 137, [1] s.: tabl.; 20 sm.