3033-5868

16+

BULLETIN OF ART AND EDUCATION

БЮЛЛЕТЕНЬ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ

https://www.art-bulletin.ru

e-mail: artbulletin@mail.ru

Электронный научно-методический журнал

«BULLETIN OF ART AND EDUCATION»

Журнал входит в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства науки и высшего образования РФ и в Единый государственный перечень научных изданий (ЕГПНИ — Белый список)

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

Номер подписан 18.11.2025

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

Корноухов Михаил Дмитриевич, Шумилова Елена Николаевна, Потапов Дмитрий Александрович

МЕТОДОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ: КАК НАРИСОВАТЬ «ПТИЦУ» *7*

Емелина Маргарита Владимировна

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ КАК НАУЧНАЯ КАТЕГОРИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ СОВЕТСКИХ УЧЁНЫХ *15*

Хокон Саида Энверовна

ФЕНОМЕН МОДЫ В ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ *21*

Ду Цзинди

К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ НОТНОГО МАТЕРИАЛА «ПЕСЕН ДАОССКОГО БЕЛОГО КАМНЯ» ЭПОХИ СУН *26*

Чжоу Ваньи

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-АКУСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОРДЖА КРАМА «МАЛЕНЬКАЯ ПОЛУНОЧНАЯ МУЗЫКА» *34*

Чуменко Алексей Леонидович

СТИЛЬ «ПИН-АП» В КУЛЬТУРЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА *43*

Чжао Ци

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНСКОГО ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ БАЛЕТЕ: НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК «МУЛАН» И «ВОСЕМЬ ЖЕНЩИН, БРОСИВШИХСЯ В РЕКУ» *52*

Се Сяоминь

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ *60*

Чжан Линюй, Тимофеев Александр Александрович

ИССЛЕДОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ *67*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Лыкова Татьяна Анатольевна

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ТРИАДА С.С. УВАРОВА В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ РЕФОРМАХ РОССИЙСКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА *75*

Павлоцкая Юлия Сергеевна

ДЭВИД УИЛКИ – «ПЕРВЫЙ ЖАНРИСТ АНГЛИИ» *85*

Филиппова Ольга Николаевна

ТВОРЧЕСТВО А.Н. СЕВЕРЦОВА - ИЛЛЮСТРАТОРА *92*

Гурова Василина Сергеевна

МЕДИАОПЕРА «ПОЕДИНОК» ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА *98*

Филиппова Ольга Николаевна

ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.А. КОСМИНСКОГО *105*

Кулыгина Надежда Александровна

ОЛИВЬЕ МЕССИАН И РУССКАЯ МУЗЫКА *116*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ланцова Татьяна Ивановна

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПРОЦЕССЕ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ *123*

Каширская Александра Борисовна

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ С РЕБЁНКОМ С РАССТРОЙСТВОМ АУТИЧЕСКОГО СПЕКТРА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *137*

Кириллов Сергей Владимирович, Текучёв Анатолий Иванович

К ВОПРОСУ О ВОСПИТАНИИ КУЛЬТУРЫ ЗВУКА У ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ВИБРАФОНЕ *142*

Клочков Лев Вячеславович, Князева Галина Львовна

ИЗУЧЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ СТАНОВЛЕНИЯ ПИАНИСТА *150*

Нетреба Ольга Андреевна

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ ВУЗА - БУДУЩИХ ЭКСКУРСОВОДОВ *156*

Петров Армен Львович

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПАРАДИГМЫ В ИСКУССТВЕ ИГРЫ НА ЭЛЕКТРОГИТАРЕ: ТРАДИЦИИ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ *161*

Лабинцева Лариса Павловна, Иванов Виктор Леонидович, Ануфриев Евгений Александрович

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ. *167*

Диденко Юрий Валерьевич, Диденко Диана Леонидовна

ЗНАЧЕНИЕ РАЗВИТИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ДЛЯ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТОВ В ВУЗЕ *175*

Вэнь Япэн

ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ САКСОФОНА В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *182*

Чжан Мэнцзя

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СРЕДНИХ ШКОЛ КИТАЯ *187*

Шэн Цзяци

ЭВРИСТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ В ОСВОЕНИИ ОПЕРНОГО ЖАНРА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ *194*

Джу Хунхуэй

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ СИСТЕМНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ У КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ *200*

Чжан Бинь

КЛЮЧЕВЫЕ КОМПОНЕНТЫ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ СФЕРЫ ЛИЧНОСТИ КАК ФАКТОР ПРИОБРЕТЕНИЯ СТУДЕНТОМ-БУДУЩИМ КОНТРАБАСИСТОМ В ВУЗЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ УСТОЙЧИВОСТИ *208*

Цзи Юйчи

ВОКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ «БЕЛЬКАНТО». ПОДГОТОВКА ВОКАЛИСТОВ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ЕГО ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ *214*

Хэ Цинвей

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЕСА ПОДРОСТКОВ К ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ В УСЛОВИЯХ ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ *226*

Ли Цуй

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ РОССИЙСКИХ ПРИНЦИПОВ ОБУЧЕНИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКИ И СОЛЬФЕДЖИО В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ *232*

Цю Юйхань

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ КИТАЙСКИХ КОЛЛЕДЖЕЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО *240*

Сяо Хуникэ

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДИК ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО *247*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Ананченкова Полина Игоревна

КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В РАЗВИТИИ КАДРОВОГО ПОТЕНЦИАЛА РАБОТНИКОВ ПРЕДПЕНСИОННОГО И ПЕНСИОННОГО ВОЗРАСТА *254*

Крикунов Александр Андреевич

ТЕОРИЯ «РУССКОЙ ЕВРОПЕЙСКОСТИ» КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ ИНТЕГРАТИВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ 262

Рыбина Диана Дмитриевна

ОСВОЕНИЕ СТРУКТУРНЫХ УРОВНЕЙ МЕНЕСТРЕЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-ВОКАЛИСТОВ ЭСТРАДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ 268

Черных Виталий Викторович

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ЭФФЕКТИВНОСТЬ В РАЗВИТИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ И МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ 273

Дрок Оксана Викторовна

МЕТОДИКА СОЗДАНИЯ ЦИФРОВОЙ И ИНТЕРАКТИВНОЙ МЕБЕЛИ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОГО ОПЫТА (МЦИМ) 283

Акапьев Виктор Львович, Дунаев Роман Алексеевич, Ковалева Екатерина Геннадьевна

К ВОПРОСУ О РАЗРАБОТКЕ ВИРТУАЛЬНОГО СИМУЛЯТОРА КИБЕРУГРОЗ 289

Куницына Светлана Михайловна, Смирнова Анастасия Сергеевна

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ПОДГОТОВКЕ КУРСАНТОВ-ЛИДЕРОВ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ 301

Гуань Юйтин

ОСНОВНЫЕ УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ВУЗАХ КНР 309

Ма Цзинвэнь

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОРГАНИЗАЦИИ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮЩИХ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ ВОКАЛУ И ФОРТЕПИАНО 316

Сун Сыцзя

ИНТЕГРАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ 324

Сун Синюань

ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕРСПЕКТИВ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДА КОМПЬЮТЕРНОГО ВИЗУАЛИЗАЦИОННОГО АНАЛИЗА АКУСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ФОРТЕПИАНО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМЫ ДЛЯ ВИЗУАЛИЗАЦИОННОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСПОЛНЕНИЙ VMUS.NET 333

Хоу Ван

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ 346

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Корноухов Михаил Дмитриевич
доктор педагогических наук, профессор
ГАОУ ВО ЛО «Ленинградский государственный университет
им. А.С. Пушкина»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru
Шумилова Елена Николаевна
кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
Потапов Дмитрий Александрович
кандидат педагогических наук, доцент,
заместитель гл. редактора журнала
«Bulletin of Art and Education»
e-mail: dimacreator@mail.ru

Kornoukhov Mikhail D.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Leningrad State University
named after A.S. Pushkin
Shumilova Elena N.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
The Herzen State Pedagogical University
Potapov Dmitry A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
founder and publisher of the journals « Bulletin of Art and Education»

МЕТОДОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ: КАК НАРИСОВАТЬ «ПТИЦУ»

Аннотация. авторы статьи, используя метафору французского поэта и кинодраматурга Жака Превера, рассматривают специфику выбора методологии музыкально-педагогических работ как изначально неимоверно трудной задачи - при многих переменных составляющих, неточных факторах, субъективных мнениях выстроить прочную архитектонику исследования с правомерными и убедительными позициями. Категориальный и понятийный ресурс педагогики музыкального образования часто даёт талантливому, жаждущему новых путей автору слишком узкий «коридор возможностей» для многоуровневого анализа. В статье кратко формулируются основные позиции правомерного и логичного методологического инструментария исследования музыкального образования как нелинейной системы, отражающей значимые изменения в обществе, их селекцию и корректировку. По мнению авторов, это интерпретация как универсальный антропологический феномен. Синестизийность как ключевое качество междисциплинарной сущности музыкального искусства и педагогики музыкального образования. А также цивилизационный, синергетический, этнокультурный подходы и диалоговая парадигма. В методологии практики наиболее востребованными «участками» исследовательского внимания становятся вопросы организации музыкально-педагогического процесса, принцип его интерактивности и обширная сфера музыкального

просветительства. Именно преподаватель является главным «архитектором» локального музыкально-образовательного пространства, закладывая параметры конкретного «кейса», в котором находится обучающийся. Поэтому возрастает значение личностных ресурсов педагога и его стиль профессиональной деятельности. Междисциплинарные концепции, подходы, технологии не ограничивают пространственную свободу обучающихся, а дают им направление пути – пути, прежде всего, самопознания и творческого развития.

Ключевые слова: музыкально-педагогические исследования, интерпретация, синестезия, диалоговая парадигма, цивилизационный, синергетический, этнокультурный подходы.

METHODOLOGY OF MUSIC-PEDAGOGICAL RESEARCH: HOW TO DRAW A "BIRD"

Abstract. The authors of the article, using the metaphor of the French poet and screenwriter Jacques Prevert, consider the specifics of choosing the methodology of musical and pedagogical work as an incredibly difficult task from the beginning - with many variables, inaccurate factors, and subjective opinions, to build a solid research architecture with legitimate and convincing positions. The categorical and conceptual resource of music education pedagogy often provides a talented, eager author with too narrow a "corridor of possibilities" for multilevel analysis. The article briefly formulates the main positions of a legitimate and logical methodological toolkit for the study of music education as a nonlinear system reflecting significant changes in society, their selection and adjustment. According to the authors, this interpretation is a universal anthropological phenomenon. Synesthesia as a key quality of the interdisciplinary essence of musical art and music education pedagogy. As well as civilizational, synergetic, ethnocultural approaches and a dialogue paradigm. In the methodology of practice, the most demanded "areas" of research attention are the issues of the organization of the musical and pedagogical process, the principle of its interactivity and the vast field of musical enlightenment. It is the teacher who is the main "architect" of the local musical and educational space, laying down the parameters of the specific "case" in which the student is located. Therefore, the importance of the teacher's personal resources and his style of professional activity increases. Interdisciplinary concepts, approaches, and technologies do not limit the spatial freedom of students, but give them the direction of the path – the path, first of all, of self-knowledge and creative development.

Keywords: musical and pedagogical research, interpretation, synesthesia, dialogue paradigm, civilizational, synergetic, ethnocultural approaches.

Музыкально-педагогическая научная деятельность разного уровня (от бакалаврских выпускных квалификационных работ до кандидатских и даже докторских диссертаций) неизбежно, хотя и в разной степени представляет собой попытку посредством понятийного аппарата общей педагогики и смежных наук раскрыть проблему (или её аспект, локальный срез), так или иначе связанную с вербальным или исполнительским выражением (в учебном процессе и в публичных выступлениях обучающихся) художественных смыслов произведений музыкального искусства. Именно этот посыл должен быть первичен в исследовании такого рода. Ради этого учитель музыки в школе рассказывает детям и предлагает прослушать какую-либо пьесу. Или студент-вокалист «мучается» над интонационными и тесситурными трудностями в арии. Или фортепианный педагог предлагает те или иные методические средства технологического освоения виртуозного сочинения, пробует разнообразные приёмы звукоизвлечения на инструменте. И так далее, и так далее...

Непосредственная задача музыканта-исследователя состоит в том, чтобы любая его теоретическая формула (подход, модель, методика) самым естественным образом

коррелировалась с практическим учебным процессом. И отнюдь не только по внешним характеристикам и формальным признакам. А во всём многообразии, противоречивости, нередко даже абсурдности и нелогичности различных компонентов и исходных данных. В противном случае, даже самые верные постулаты будут устремлены в пустоту.

Возникает неимоверно трудная задача при многих переменных составляющих, неточных факторах, субъективных мнениях выстроить прочную архитектонику исследования с правомерными и убедительными позициями. Дилемма, успешно решаемая далеко не всегда. Категориальный и понятийный ресурс педагогических научных работ часто даёт талантливому, жаждущему новых путей автору слишком узкий «коридор возможностей» для исследования. Любое нарушение «правил» чревато для соискателя самыми негативными последствиями. Отсюда неимоверное количество не только рецензируемых журнальных статей и докладов международных конференций, но даже весьма «правильных» кандидатских диссертаций, представляющих, по сути, реферативные компиляции и адаптации к конкретному учебному процессу, при высоких показателях оригинальности текста в системе «антиплагиат». При этом «вина» авторов минимальна. Возможно, такой «высушенный» вариант не только является, как говорится, «проходным», но и лучше субъективных, часто весьма поверхностных работ, где абсолютно не учитывается корпус междисциплинарных исследований по данной тематике.

Ключевую проблему взаимодействия в музыкально-педагогических исследованиях объективного и субъективного, соответствующего правилам и исключительного, закономерного и случайного, стратегического и тактического (и ещё множества контекстуальных дихотомий!), пожалуй, лучше других отобразил известный французский поэт и кинодраматург Жак Превер в стихотворении «Как нарисовать птицу», блестяще и метафорично обрисовав путь исследования творчества в художественном произведении. И это имеет самое непосредственное отношение к педагогике музыкального образования как педагогики искусства. Итак, чтобы нарисовать птицу «сперва нарисуйте клетку с настежь открытой дверцей», утверждает поэт [1].

Что такое «клетка» в нашем случае? Это точный ***выбор в музыкально-педагогическом исследовании правомерного и логичного методологического инструментария,*** тех «точек опоры, способных перевернуть мир» (например, того образовательного пространства, которое предполагается исследовать).

Безусловно, одним из таких ключевых ресурсов становится ***интерпретация как универсальный антропологический феномен*** [2]. В музыкально-педагогическом процессе именно интерпретация является связующим звеном и общим корневым признаком, объединяющим педагогику и исполнительство как два вида вторичного относительно самостоятельного художественного творчества. Это, как правило, двуединая познавательная деятельность по определению и выявлению, как объективного значения предмета интерпретации, так и субъективного, личностного смысла, что отражается в художественном освоении и созидании личностью фактов и явлений не только мира искусства, но также в социально-культурологической и нравственно-аксиологической константах. Актуализация личностного (то есть индивидуального) смыслообразования – ключевой момент формирования основ интерпретационной культуры будущего учителя музыки. Человеческое бытие есть всегда бытие осознанное, то есть окрашенное личностным смыслом, по существу, проинтерпретированное. Дуализм содержаний бессознательной сферы субъекта и порождение новых смыслов в его сознании детерминирует творческие механизмы, необходимые в любой художественной деятельности, что выражается в её закономерном результате – интерпретационном культуросозидании как формы и способа существования личности в окружающем мире.

Что еще объединяет музыкальное искусство и педагогику музыкального образования? Ключевым качеством их междисциплинарной сущности выступает ***синестизийность.*** Применительно к педагогике музыкального образования трактовка синестезийности как системного свойства художественного сознания обучающихся обусловлена методологическими наработками в широком дискурсе не только педагогики, но и культурологии, искусствознания, эстетики и психологии. Обращение к синестезии — это теоретическое выявление наиболее перспективных для понимания сущности данного системного свойства восприятия и мышления идей и концепций. Но это также и конкретный метод определения основных социокультурных факторов, оказывающих влияние на развитие и совершенствование творческих способностей студентов [3].

Данный подход позволяет экстраполировать практически любую педагогическую проблему в историко-культурологический, эстетико-художественный контекст, рассматривая синестизийность в учебном процессе как комплексную интегративную научную идею, присущую инновационным образовательным системам.

Эта идея, как расширяющиеся «круги по воде», имеет плодотворное воплощение в смысловых парадигмах ***синергетического подхода***, исследуя особенности восприятия обучающимися, работу их интуиции, процессы порождения художественных значений на различных уровнях и профилях музыкального обучения. И далее открываются широкие возможности для исследования музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения как актуальной педагогической проблемы, в которой всегда задействованы «поиск и раскрытие индивидуальности, помощь в достижении лучших результатов формирующийся личности, формирование навыков для самосовершенствования, самопознания и саморазвития. Помощь в понимании самостоятельного внутреннего «Я», установление своей позиции в этом мире, овладение культурой гуманизма» [4, с.103].

В современной России ***музыкальное образование всё чаще выступает как нелинейная система,*** отражающая значимые изменения в обществе и производящая определенную их селекцию и корректировку. По мнению И.Б. Горбуновой и Н.В. Михуткиной, «наиболее актуальными сегодня становятся активные методы обучения, которые способствуют развитию умений стратегически мыслить, анализировать, рассуждать, планировать, творчески решать поставленные задачи и давать критическую оценку полученным результатам [5, с. 29]. Таким образом, данный подход рассматривается в качестве ключевого методологического базиса для анализа, прогнозирования, моделирования и проектирования учебно-воспитательного процесса музыкального профиля, позволяя формировать профессионально важные качества учителей музыки, а также сущностные характеристики достижений в области исполнительского мастерства.

Синергетический подход позволяет понять разнообразие, сложность и лабильность художественного процесса, а также способствует формированию и развитию творческой направленности у будущих специалистов. Он может быть эффективно применён в анализе педагогических систем и творческой деятельности в музыкальном исполнительстве. В частности, учебный процесс рассматривается как многомерная и сложная система, которая креативно самоорганизуется, а её стабильность зависит от параметров диссипации и сбалансированности нелинейности. Преподаватель больше не выступает в роли определителя образовательного курса, а создаёт условия для самостоятельного выбора и поиска наиболее эффективных решений творческих задач студентами. Такой подход способствует максимальному использованию внутренних ресурсов обучающихся для достижения значимых результатов [6].

Глобализация современного мира, объективные тренды в образовании на поликультурность, этническую и конфессиональную толерантность диктуют новые «точки видения» стратегии развития отечественной педагогической науки и практики. В

частности, декларируемый сегодня ***цивилизационный подход*** уже на новом витке исторической спирали и социального контекста интегрирует позиции философов, социологов, историков и других представителей гуманитарных наук в культурно-типологических исследованиях [7, с. 17].

В педагогике музыкального образования лидирующая роль в данном «интерпретационном поле» как пространстве методологических операций принадлежит профессору Л.А. Рапацкой, давно и чрезвычайно плодотворно наполняющей всё новыми и новыми смысловыми градациями разработанный художественно-культурологический подход, обращаясь, в частности, к содержательному духовному анализу художественного наследия русской культуры, её христианских истоков и ценностных установок [8].

Цивилизационная концепция, во многом, по-новому рассматривает процессы интеграции и сопряжения национального и мирового, общего и особенного, исторического и современного, личностного и общественного. В сфере образования это интенсивно актуализирует ***этнокультурный подход*** в музыкальном воспитании – освоение особенностей национальной музыки, расширение представлений о культуре и нравственно-эстетических ценностях этносов в их многообразии и творческом самовыражении [9].

Методология музыкально-педагогического исследования обычно бывает построена вокруг главных субъектов учебного процесса – учитель, ученик и музыкальное произведение как «послание» автора и проекция его художественного замысла. Поэтому вполне закономерно обращение к ***диалоговой парадигме***, характерному атрибуту любого обучения, связанного с музыкой. Раскрывая основные методологические позиции М. М. Бахтина и В. С. Библера, основоположников концепции диалогового генезиса личностного осмысления и культурного взаимодействия в социуме и образовательном пространстве, важно понимать и исследовать именно многоуровневость этого процесса, его контекстуальность. Исходной точкой таких исследований часто становится развитие у обучающихся восприятия музыки как алгоритма моделирования глубинных смыслов произведений искусства, высвечивания исторических событий, ценностей и художественных средств предшествующих эпох. Дихотомия «диалога» - весьма значимый концепт для современного музыкального образования и организации музыкально-коммуникативной среды в процессе познания культуры и творческого общения, в целом, в условиях современного состояния культуры [10].

Что касается *методологии практики*, то наиболее востребованными «участками» исследовательского внимания становятся ***вопросы организации музыкально-педагогического процесса.*** И среди них, в частности, формирование творчески-созидательного образовательного пространства, предоставляющего наиболее благоприятные условия для развития и совершенствования личностных и профессиональных качеств обучающихся. Как справедливо замечают Р.А. Зубова и О.В. Грибкова, данной среде присущи такие особенности, как «индивидуальность, самоорганизация, целостность, способствующие креативному раскрытию способностей, обучающихся и педагогов» [11, с.119]. Безусловно, создание такой среды подразумевает междисциплинарную диверсификацию сфер творческой направленности, актуализацию творческого потенциала каждого субъекта учебного процесса.

Огромное значение сегодня, в условиях значительной корректировки образовательных стандартов, предметных модулей, обеспеченности академическими часами конкретных учебных дисциплин, приобретает практико-ориентированный вектор музыкально-педагогических работ. В этом плане разрабатываемый диагностический инструментарий тех или иных способностей, умений, навыков обучающихся, а главное – оценивание результатов решения ими пусть даже небольшой учебной задачи, может стать весьма плодотворным методическим «зерном» более углублённых педагогических

технологий. Не следует забывать, что только практическая, интерактивная музыкально-творческая деятельность обучающихся «положительно сказывается на формировании их универсальных познавательных, коммуникативных и регулятивных учебных действий, а также – на развитии их мотивации к познанию, обучению и саморазвитию [12, с. 253].

Принцип интерактивности сегодня находит отражение в обширной сфере музыкального просветительства. К сожалению, учебный процесс музыкальных факультетов российских педагогических образовательных учреждений ещё не в полной мере ориентирован на просветительскую составляющую профессии будущих специалистов в этой сфере как на уровне технологий (практика), так и на уровне научных исследований (теория). Под просветительским компонентом профессиональной подготовки музыканта-педагога мы понимаем социально востребованный учебный процесс, направленный на актуализацию творческих, интерпретационно-личностных качеств студента, обуславливающий формирование художественного пространства современной культурно-образовательной среды. Это одно из ключевых проявлений его творческого самовыражения, стремления к саморазвитию, мотивационной готовности к формированию соответствующих знаний и навыков [13].

Музыкальное искусство необычайно коммуникативно по своей природе. Оно может существовать и функционировать только в напряженном взаимодействующем диалогическом социокультурном пространстве. В этом смысле музыкант-педагог в своей профессиональной деятельности активизирует, творчески преобразовывает музыкально-образовательную среду, формируя у своих воспитанников важнейшие личностные качества, систему аксиологических индикаций, мировоззренческие ориентиры.

Исполнительская подготовка имеет непосредственный «выход» на практически все важнейшие аспекты профессиональной деятельности педагога-музыканта, напрямую влияя на ее эффективность. В том числе она является оптимальной для актуализации практико-ориентированного просветительского компонента профессии, исходя из индивидуальной формы обучения, бо́льшей мобильности музыкально-учебного содержания и реализации потенциальных творческих возможностей обучающегося.

Обращение к просветительскому компоненту музыкальной профессии обусловлено значительной мотивационной готовностью обучающихся к такого рода деятельности, её максимальной установкой на место работы и конкретную слушательскую аудиторию, а также возможностью непосредственной реализации потенциальных творческих способностей в этой сфере.

При этом необходимо учитывать, что «многоликость» профессиональных компетенций выпускников музыкально-педагогических вузов имеет прямое отношение к декларируемой в настоящее время практико-ориентированности учебного. «Выбранный студентом профиль (например, вокальный, инструментальный, хоровой), а также уровень образовательной организации как потенциального места работы (дошкольный, сфера дополнительного образования, общее образование и т.д.) формирует его мотивационную готовность к своей учебной деятельности, выбор профилирующих предметов» [14, с.14].

В этом контексте остаётся острой проблема исследования личностных источников адаптации к профессиональной деятельности педагога-музыканта, а также возможностей развития соответствующих компетенций в процессе вузовской подготовки. Здесь имеет место широкая профильная и уровневая вариативность разрабатываемых педагогических технологий. Например, А.А. Харжевская и А.В. Торопова предлагают апробированную ими модель обращения к личностным ресурсам педагога-музыканта в рамках вузовского курса «Музыкально-психологическая антропология».

По мнению исследователей, «построение психолого-педагогической модели развития личностных ресурсов адаптации и преадаптации педагога-музыканта к

профессиональной деятельности опирается на целевую установку укрепления способности к преодолению внезапно возникающих в практике состояний дезадаптации средствами предметной области «музыкальное искусство»: уменьшение тревожности, агрессии, конфликтности, ригидности внимания и восприятия, симптомов эмоционального выгорания педагога-музыканта при встрече с обстоятельствами межпоколенческих вызовов и неопределённости. Развитие личностных ресурсов осуществляется на основе личностно-профессиональной рефлексии посредством анализа взаимосвязи личностных и поколенческих особенностей и предпочитаемых музыкальных феноменов как прецедентных текстов поколения, понимания их архетипических особенностей и ценностных установок, а также применения связанных с ними музыкально-образовательных технологий» [15, с.82].

Личностный ресурс любого педагога-музыканта по своим внешним параметрам проявляется в ***стиле его профессиональной деятельности***. Это «лицо» педагога, по которому мы узнаём затем и другие значимые спецификации. С другого ракурса, как опасность профессионального «выгорания» исследует данный аспект Е.В. Неборский, формулируя наиболее существенные его компоненты: «профессия педагогов является одной из самых стрессовых, при этом профессиональный успех педагога играет решающую роль в улучшении его психического здоровья. Одним из важных инструментов повышения продуктивности деятельности педагога и профилактики профессионального выгорания может стать знание педагогом собственного стиля педагогической деятельности, его типологии, основанной на функциях, реализуемых в образовательном процессе [16, с.39].

Резюмируя, отметим, что как бы высоко не позиционировался обучающийся в качестве главного субъекта образовательного процесса, именно преподаватель является «архитектором» музыкально-образовательного пространства, закладывая параметры конкретного «кейса», в котором находится обучающийся. Главное, это не забывать, что это (по Ж. Преверу) «клетка всегда с открытой дверью», а «стенки» её в виде кратко обозначенных в статье концепций, подходов, принципов, систем координат, отнюдь не ограничивают пространственную свободу «птицы-обучающегося», а дают ему направление пути – пути, прежде всего, самопознания и творческого развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. [https://poembook.ru/poem/3240832-zhak-prever-kak-narisovat-ptitsu].
2. Корноухов, М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании (методологический аспект) : специальность 13.00.08 "Теория и методика профессионального образования" : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Корноухов Михаил Дмитриевич. – Москва, 2011. – 550 с. – EDN QFZXUZ.
3. Зайцева, М. Л. Синестезийность художественного сознания / М. Л. Зайцева. – Москва : Аналитик, 2014. – 316 с. – ISBN 978-5-905675-24-9. – EDN WHXYPD.
4. 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.
5. Горбунова, И. Б. Синергетический подход в электронном музыкальном творчестве и образовании / И. Б. Горбунова, Н. В. Михуткина // Искусствоведение. – 2024. – № 4. – С. 29-46. – EDN KYLZOU.
6. Калимуллина, О. А. Современные детерминанты музыкальной педагогики: синергетический подход / О. А. Калимуллина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 6. – С. 86-108. – EDN SXMDZO.

7. Ефименко, Т. И. Потенциал цивилизационного подхода в педагогике музыкального образования / Т. И. Ефименко // Педагогический научный журнал. – 2024. – Т. 7, № 3. – С. 16-22. – EDN FBHWSB.
8. Рапацкая, Л. А. «Русская европейскость» как методологическая проблема педагогики музыкального образования / Л. А. Рапацкая // Музыкальное искусство и образование. – 2023. – Т. 11, № 3. – С. 9-25. – DOI 10.31862/2309-1428-2023-11-3-9-25. – EDN RCSJQC.
9. Ван, Я. Этнокультурный подход в музыкальном воспитании студентов педагогических колледжей и вузов Китая / Я. Ван, Ж. У, Ж. Чжоу // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 2. – С. 95-105. – EDN HKGILA.
10. Командышко, Е. Ф. Диалог как форма познания и осмысления культуры в музыкально-коммуникативной среде / Е. Ф. Командышко, Ц. Хайсин // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 5. – С. 58-67. – EDN GCVMLY.
11. Зубова, Р. А. Педагогические принципы организации образовательного процесса / Р. А. Зубова, О. В. Грибкова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6, № 3. – С. 117-121. – EDN QILCUM.
12. Красильников, И. М. Оценивание достижения планируемых предметных результатов по учебному предмету «музыка» в 1-2 классах / И. М. Красильников // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2024. – № 5. – С. 252-265. – EDN LYPTUD.
13. Шумилова, Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. - СПб.: Астерион, 2022. – 64 с.
14. Корноухов, М. Д. Педагогические размышления у парадного подъезда / М. Д. Корноухов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 2. – С. 12-24. – EDN YTCFQP.
15. Харжевская, А. А. Навстречу поколениям "других" или проблема развития личности педагога-музыканта в свете музыкально-психологической антропологии / А. А. Харжевская, А. В. Торопова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 2. – С. 82-94. – EDN MOHMBK.
16. Неборский, Е. В. Стиль педагогической деятельности: типология на основе функций образовательного процесса / Е. В. Неборский // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – Т. 7, № 4. – С. 39-53. – EDN UMJMDT.

Емелина Маргарита Владимировна
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики
музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина,
ассистент кафедры музыкально-исполнительского искусства
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: margo.emelina2011@yandex.ru
Научный руководитель – доктор педагогических наук,
кандидат искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
Рапацкая Л. А.

Emelina Margarita V.
Postgraduate student in the Department of Methodology and Technologies of Pedagogy
of Music Education named after E.B. Abdullin,
Assistant in the Department of Musical and Performing Arts
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University
Academic Supervisor – Doctor of Pedagogical Sciences,
Candidate of Art History, Professor
Moscow State Pedagogical University
Rapatskaya L.A.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ КАК НАУЧНАЯ КАТЕГОРИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ СОВЕТСКИХ УЧЁНЫХ

Аннотация. В статье раскрывается понятие «музыкальный слух» в контексте фундаментальных исследований отечественных авторов советского периода, посвящённых музыковедению, музыкальной психологии, музыкальной акустике, музыкальной педагогике. Автором статьи рассмотрены труды: «Музыкальная форма как процесс» Б.В. Асафьева, «Психология музыкальных способностей» Б.М. Теплова, «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» Н.А. Гарбузова, «Проблемы музыкального интонирования» Н.К. Переверзева. Материал статьи, способствующий пониманию некоторых аспектов природы музыкального слуха в целом, а также формированию представлений о его видах, отдельных компонентах и их предназначении, призван стать основой для методических рекомендаций, направленных на разностороннее развитие музыкального слуха как способности, необходимой для композиторской, исполнительской и музыкально-аналитической деятельности.

Ключевые слова: музыкальный слух, музыкальная интонация, музыкальная психология, музыкальная акустика, музыкальная педагогика, сольфеджио, Б.В. Асафьев, Б.М. Теплов, Н.А. Гарбузов, Н.К. Переверзев.

MUSICAL EAR AS A SCIENTIFIC CATEGORY IN THE RESEARCH OF SOVIET SCIENTISTS

Abstract. The article reveals the concept of "musical ear" in the context of fundamental research by Soviet authors on musicology, musical psychology, musical acoustics, and musical pedagogy. The author of the article reviewed the following works: "Musical Form as a Process" by B.V. Asafiev, "Psychology of Musical Abilities" by B.M. Teplov, "Intra-zone Intonation Ear

and Methods of Its Development" by N.A. Garbuzov and "Problems of Musical Intonation" by N.K. Pereverzev. The article's material, which contributes to understanding certain aspects of the nature of musical ear in general, as well as to forming an understanding of its types, individual components, and their purpose, is intended to serve as a basis for methodological recommendations aimed at the comprehensive development of musical ear as an ability necessary for compositional, performing, and musical-analytical activities.

Keywords: musical ear, musical intonation, musical psychology, musical acoustics, musical pedagogy, solfeggio, B.V. Asafiev, B.M. Teplov, N.A. Garbuzov, N.K. Pereverzev.

Введение

Музыкальный слух – способность, необходимая для исполнения, сочинения и активного слушания музыки. Подразумевает тонкость восприятия как отдельных свойств музыкальных звуков, так и функциональных связей между ними в музыкальном произведении. Основополагающими компонентами данной способности являются: звуковысотный слух и чувство ритма.

Советский период в истории музыкального искусства знаменателен не только с точки зрения композиторского и исполнительского творчества, но и в отношении музыкальной науки. Развитие получили такие области знания как: музыковедение, музыкальная психология, музыкальная акустика, музыкальная педагогика. Это повлияло и на ход исследования музыкальных способностей, основополагающей среди которых является музыкальный слух. Проблемой его осмысления и развития занимались деятели искусства со времён Древней Руси, однако лишь в 40-х годах XX века это явление приобрело статус научной категории.

Музыкальный слух в контексте фундаментальных исследований отечественных авторов советского периода

Один из основоположников отечественного музыковедения, академик Б.В. Асафьев свой фундаментальный труд «Музыкальная форма как процесс» [1] посвятил исследованию того, «как длится музыка, как она, возникнув, продолжается и как останавливается её движение» [1, с. 211]. Особое внимание обращаем на второй раздел работы – «Интонация», в котором учёный связывает «развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и с словесной речью [1, с. 211]. Б.В. Асафьев выражает мнение о том, что интервалы, создавшие музыку, возникли благодаря речевым ритмо-интонациям. «Качественная “весомость”, т. е. разные степени преодолимости интервалов голосом, свидетельствует об их интонационно-мускульной, подобной речевой артикуляции, природе» [1, с. 213]. Если не воспитать в себе этого «вокального» ощущения, то, по мнению Б.В. Асафьева, невозможно понять музыкальную интонацию, эволюцию музыки в историческом контексте, принципы её развития и формы, смысловое содержание. «Все великие певцы ощущали в своем голосе каждый тон и его отношения к другим тонам их голосового движения. Это простое явление всегда упускалось из виду. А в нём-то и есть истинный ключ к пониманию всего в музыке и особенно процессов композиторской работы» [1, с. 227].

Музыку Б.В. Асафьев понимает как «искусство интонируемого смысла» [1, с. 344]. В связи с этим он вводит понятие «интонационный словарь», представляющий собой комплекс выразительных интонаций. По утверждению исследователя, все значительные музыкальные произведения, приобретшие популярность среди широкой аудитории, вбирают в себя «бытовые интонации» породившей их эпохи, нашедшие отклик в умах и сердцах современников. «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но “переосмысливает”

закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения» [1, с. 211].

Интонацию Б.В. Асафьев неразрывно связывает с ритмом как с «дисциплинирующим выявление музыки фактором» [1, с. 239]. Он отрицает возможность музыкального развития «вне закономерностей ритмического становления» [1, с. 239]. Бесспорным исследователь признаёт интонационно-образное смысловое значение тембровости. «Если ритм дает теме рисунок, облик, характер, то, переходя от инструмента к инструменту, тема раскрывает свой “душевный тонус”, свои качества» [1, с. 278]. Так как музыка является искусством, разворачивающимся во времени, её самостоятельность «немыслима без организации элементов музыки в форме как процессе становления интонаций, т.е. конструктивного принципа» [1, с. 262].

В 1920-е годы Ю.Н. Тюлиным, С.Л. Гинзбургом и П.Б. Рязановым под руководством Б.В. Асафьева была составлена хрестоматия по сольфеджио, основанная на его теории интонации, из которой следует необходимость развития относительного слуха как основного фактора осмысленного интонирования. Обладая абсолютным слухом, Б.В. Асафьев стремился к развитию в себе слуха относительного, считая его истинно музыкальным. «Сложнейшим делом было перевоспитать в себе легкомысленно пассивное ощущение интервалов как данностей в активное освоение каждого интервала в качественности его и в конкретно-интонационной сопряжённости любого интервального комплекса. Каждый интервал из привычного музыкантам термина становился явлением смысла, содержательнейшим звеном богатой своей убедительностью и пластической красотой “слово-тональной интонации”» [6, с. 8].

Б.М. Теплов – один из первых исследователей, работавших в области музыкальной психологии, автор фундаментального труда «Психология музыкальных способностей» [7]. Он причислил музыкальный слух к способностям, составляющим музыкальную одарённость, от которой зависит «возможность успешного занятия музыкальной деятельностью» [7, с. 24]. Исследователь рассматривал музыкальный слух как «специальную способность», необходимую исключительно для музыкальной деятельности, внутри которой он становится также и «общей способностью».

С точки зрения Б.М. Теплова, основным носителем смысла в музыке является звуковысотное и ритмическое движение, следовательно, музыкальными способностями, образующими ядро музыкальности, являются звуковысотный слух и чувство ритма. Тембровый слух имеет важное, но всё же подчинённое значение. Исследователь делает вывод о том, что «ведущим моментом в восприятии является не абсолютная, а относительная высота; следовательно, в число основных музыкальных способностей может входить лишь относительный, а не абсолютный звуковысотный слух» [7, с. 303]. Абсолютный слух – врождённая способность, при самой высокой степени развития позволяющая её обладателю без раздумий точно определять высоту любых отдельных звуков, созвучий и воспроизводить их, а также слышать тональности. Эта способность облегчает анализ музыки и является благоприятным фактором для развития музыкальности в целом, но не входит в число обязательных для успеха профессионального музыканта. В некоторой мере компенсировать отсутствие абсолютного слуха может такая способность как псевдоабсолютный слух, формирующийся при наличии совершенного относительного слуха, способности к «внутреннему пропеванию» и развитой вокальной моторики. Этот вид музыкального слуха позволяет достаточно точно определять и воспроизводить высоту звуков и созвучий, а также слышать тональности, однако в связи с необходимостью участия в этом действии разного рода мыслительных и мышечных процессов такое определение длится значительно дольше, нежели у тех, кто обладает подлинным абсолютным слухом. Музыкальную память исследователь не рассматривает в качестве основной музыкальной

способности, так как она находится в зависимости от «всякого рода опосредствованных приёмов запоминания, воспроизведения и узнавания музыки» [7, с. 304]. В результате анализа Б.М. Теплов выделяет три основных проявления музыкального слуха. Первое – ладовое чувство, то есть «способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии или, что то же, чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения» [7, с. 304]. Это перцептивный компонент музыкального слуха, способствующий эмоциональному отклику на музыку, восприятию и узнаванию мелодии, чувствительности к точности интонации. Второе проявление связано со способностью к слуховому представливанию, что являет собой возможность «произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение» [7, с. 304]. Этот репродуктивный компонент музыкального слуха проявляется в пении или игре на инструменте мелодии по слуху. Вместе с ладовым чувством эта способность лежит в основе гармонического слуха. Также она составляет фундамент музыкальной памяти и музыкального воображения. Третье проявление – музыкально-ритмическое чувство, то есть, «способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить последний» [7, с. 304]. Так же, как и ладовое чувство, эта способность формирует эмоциональный отклик на музыку. Главный признак музыкальности, в основе которой лежат перечисленные способности, это «переживание музыки, как выражения некоторого содержания» [7, с. 305]. Проблему музыкальности Б.М. Теплов оценивает как качественную, а не количественную, следовательно, внимание педагога должно быть сконцентрировано не на степени музыкальности ученика, а на аспектах, в которых она у него выражается. Исследователь выразил мнение о том, что все музыкальные способности отдельного человека находятся в определённом соотношении, а возникают и развиваются они только в процессе музыкальной деятельности.

По мнению Б.М. Теплова, «вся музыкальная практика основывается на возможности точной фиксации и воспроизведения высоты» [4, с. 106]. Но советский музыкальный акустик Н.А. Гарбузов, проведя многочисленные опыты в Акустической лаборатории Московкой консерватории, опровергнул этот постулат, «поскольку звуковысотный слух человека характеризуют не частоты, а полосы частот (зоны)» [4, с. 106]. Доказательства этого факта учёный изложил в трудах: «Зонная природа звуковысотного слуха» [3] и «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» [2]. «В качестве системы отсчета, служащей для сопоставления размеров музыкальных интонаций, Н.А. Гарбузов избрал темперированный строй, в котором октава делится на 12 равных частей, а каждая часть имеет размер в 100 центов. Темперированную высоту Н.А. Гарбузов принимал за норму, а звуковысотными зонами считал различные по величине отклонения от нормы, от темперированной высоты» [4, с. 108]. Исследователь вводит понятие интонационного (внутризонного) слуха как способности воспроизводить интонации, характеризующиеся звуками и интервалами, относящимися к одной и той же зоне, но отличающимися друг от друга звуковысотными оттенками. «Вряд ли нужно доказывать, что интонационным слухом должен обладать каждый музыкант. Но некоторые категории музыкантов (скрипачи, виолончелисты, вокалисты, хоровики и т. д.) обязаны иметь высокоразвитый интонационный слух, так как в процессе исполнения музыкального произведения они “творят интонации”, а не пользуются готовыми интонациями (как это имеет место, например, у пианистов)» [2, с. 3]. В работе «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» Н.А. Гарбузов изложил упражнения, приучающие музыкантов во время исполнения «сознательно пользоваться нормальными, широкими и узкими интонациями интервалов» [2, с. 49]. Результаты его исследования легли в основу труда Н.К. Переверзева – «Проблемы музыкального интонирования» [5], в котором приводится вывод о том, что

«каждому высококвалифицированному исполнителю присуща индивидуальная манера художественного интонирования, отражающая его интонационное мышление, идеалом которого отнюдь не является темперированный строй» [5, с. 6]. Индивидуальную манеру интонирования характеризует выбор тех или иных звуковысотных оттенков интервалов, зависящий от сформировавшихся у высокоуровневого исполнителя интонационных представлений. Влияние на художественное интонирование также оказывают: лад, темп, ритм, направление мелодии, гармония, форма, стиль, характер.

Интонационный слух у каждого исполнителя формируется самобытно, поэтому нередко встречается ситуация, когда «даже самые квалифицированные и опытные квартетисты, проигравшие вместе не один десяток лет, не могут договориться между собой о том, что считать чистым, а что – фальшивым» [5, с. 217]. Та же проблема наблюдается и в среде вокалистов – участников ансамбля и хора. Н.К. Перверзев выражает мнение о том, что «индивидуальные различия в восприятии интонации, обусловленные психофизиологическими причинами, усугубляются отсутствием единого метода развития музыкального слуха [5, с. 216]. Также исследователь констатирует, что в этой области нет единства мнений по причине недостаточного знакомства с принипами свободной, творческой интонации. В качестве способов решения этой проблемы Н.К. Перверзев предлагает введение в курс сольфеджио анализа особенностей строения и звучания натурального гармонического звукоряда, пифагорова и темперированного строёв; изучение взаимосвязи мелодических и гармонических начал в многоголосии; освоение ладового интонирования. Исследователь подчёркивает важность практического применения этих знаний в процессе работы над художественным произведением. Особую роль в этом он отводит педагогу по специальности.

Таким образом, «точечный музыкальный слух существует преимущественно идеально, во внутреннем плане (в плане представлений), но как только в своих функциях он вырывается наружу, так в тот же миг окутывается зонами» [4, с. 115]. Это явление связано с работой внутреннего слуха и непрерывной подстройкой в соответствии с ним звучания голоса или инструмента с нефиксированной высотой. Педагоги-сольфеджисты в своей практике нередко сталкиваются с такими случаями, когда внутренне ученик интонирует чисто, а вслух – фальшиво. Эту трудность музыканты-исполнители успешно преодолевают с помощью непрерывной подстройки звучания голоса или инструмента с нефиксированной высотой в соответствии с внутренним слухом. Например, «часто приходится слышать (особенно на продолжительных нотах), как профессиональный певец на концерте мгновенно корректирует по высоте начало взятого звука» [4, с. 114].

Задачу исполнителям усложняет и такое явление как реверсирование, характеризующееся изменением направления движения звука, при котором он возвращается к своему источнику с динамическими, звуковысотными и тембровыми изменениями. «Что касается высоты звука, то высококвалифицированный музыкант мгновенно корректирует свои звуковысотные представления и внутренний слух относительно воспринимаемой реверсированной высоты. Стоит, например, играющему скрипачу лишь слегка и случайно наклонить или отвести в сторону скрипку, как ее звуки отразятся от других звуковозвращающих поверхностей, а подстройка к ним создаст в исполнении музыканта другие по величине звуковысотные зоны…» [4, с. 114]. Это утверждение справедливо и для исполнителей на других инструментах с нефиксируемой высотой, а также для вокалистов.

Заключение

В отечественной среде понятие «музыкальный слух» приобрело статус научной категории в советский период в связи с возникновением фундаментальных трудов, посвящённых музыковедению, музыкальной педагогике, музыкальной психологии,

музыкальной акустике, среди которых: «Музыкальная форма как процесс» Б.В. Асафьева, «Психология музыкальных способностей» Б.М. Теплова, «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» Н.А. Гарбузова, «Проблемы музыкального интонирования» Н.К. Переверзева. Рассмотрев перечисленные работы, мы пришли к выводу о том, что музыкальный слух, необходимый для исполнения, сочинения и активного слушания музыки, включает в себя два основных компонента: звуковысотный слух и чувство ритма. Первый, прежде всего, выражается в относительном (интервальном) слухе, являющемся истинно музыкальным, способствующем пониманию смысла музыкальных интонаций, возникших благодаря словесной речи. Без второго компонента, порождённого двигательной активностью человека, невозможна организация музыки во времени. Зонная природа звуковысотного слуха способствует формированию у каждого профессионального музыканта индивидуальной манеры интонирования. Для слаженного ансамблевого исполнительства и чистого интонирования в различных акустических условиях исполнители на инструментах с нефиксированной высотой и вокалисты сталкиваются с необходимостью непрерывной подстройки извлекаемых звуков. Таким образом, в реальной музыкально-исполнительской деятельности внутренний и внешний, точечный и зонный виды музыкального слуха образуют единое целое.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Гарбузов Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М. – Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1951. 63 с.
3. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. М. – Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1948. 84 с.
4. Гребельник С.Г. Зонный и точечный музыкальный слух: вопросы противоположения и единства // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта, 2003 №1 (27). Витебск.: Витебский государственный университет имени П.М. Машерова, 2003. С. 106-115
5. Переверзев Н.К. Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.
6. Рязанова Н.П. П.Б. Рязанов и Б.В. Асафьев: из истории одной коллективной работы // Opera musicologica, 2014 №1(19). СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2014. С. 4-26
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М. – Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.

Хокон Саида Энверовна
кандидат культурологии,
доцент кафедры стандартизации, метрологии и товарной экспертизы
ФГБОУ ВО «Майкопский государственный технологический университет»
e-mail: saida.khokon@yandex.ru

Khokon Saida E.
Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor of the Department of Standardization,
Metrology and Commodity Expertise
Maykop State Technological University

ФЕНОМЕН МОДЫ В ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Аннотация. В статье приводится опыт изучения феномена моды с точки зрения различных областей научного знания (в рамках междисциплинарного подхода). Рассматривается понятийный аппарат в исторической ретроспективе. Автор делает попытку анализа данного феномена в дискурсе современных исследований.

Ключевые слова: феномен моды, понятие «мода», современная культура, социальная норма, междисциплинарный подход, концепции моды, фэшн-индустрия.

FASHION PHENOMENON IN THE DISCOURSE OF CONTEMPORARY RESEARCH

Abstract. This article presents an analysis of the phenomenon of fashion from various fields of scientific knowledge (within the framework of an interdisciplinary approach). The conceptual framework is examined in historical perspective. The author attempts to analyze this phenomenon within the discourse of contemporary research.

Keywords: fashion phenomenon, concept of "fashion", contemporary culture, social norm, interdisciplinary approach, fashion concepts, fashion industry.

Феномен моды на сегодняшний день – один из наиболее сложных и изменчивых феноменов культуры. Многие ученые-исследователи различных областей научного знания так или иначе занимаются вопросами изучения моды, и тем интереснее трактовки к пониманию данного феномена.

Мода, являясь востребованным объектом современных исследований, рассматривается и как инструмент приобщения человека к социокультурному опыту, формированию ценностных ориентиров и идеалов красоты (культурологический подход), и как психологический способ воздействия на личность, способ эмоциональной разрядки и форма массового поведения (социальная психология), и как фактор развития производства и регулятор поведения потребителей (экономический подход), и по отношению к костюму (искусствоведческий и исторический подходы), и как форма популяризации идей и программ различных общественных движений (политологический подход). Проблема сущности моды, ее социальные функции и ценностно-нормативная природа феномена моды рассматривается в социологических и философских работах А.Б. Гофмана, О.Б. Подольской, К.Ю. Михалева, М.Н. Топалова, В.И. Толстых, З.Б. Элькина, Л.И. Ятина и др.

Предметом исследовательского интереса мода становится уже в начале XX века. Однако еще немецкий философ и социолог XIX в. Георг Зиммель [6, 7] в своих сочинениях включил ряд статей о моде («Психология моды», «Мода» и др.). Эти опыты Зиммеля представляют собой одну из первых попыток теоретического осмысления целого ряда

явлений культуры так называемого «зрелого модерна» и, в частности, моды как социального феномена.

Исторический подход К. Руана [13] рассматривает моду как неотъемлемый аспект современного мироощущения. Мода – элемент искусства, общения и бытовой культуры нашего мира, она отражает и функциональные потребности человека – творческое стремление к воспроизводству индивидуального и группового самоопределения, стремление выделиться и в то же время быть как все. С этой точки зрения мода выполняет роль связующего звена между высоким искусством и массовой культурой, будучи в то же время связанной с промышленным капиталом. Помимо этого, в числе ученых, отводивших изучению моды важное место в своих работах, можно назвать А. Кребера, Дж. Ричардсона, Т. Веблена, В. Зомбарта и др.

На первый взгляд, смысл понятия «мода» очевиден, однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что даже ученые не пришли к единому мнению по вопросу о сущности моды. Но в одном они согласны: мода – явление социальное, и требующее изучения. Мода, одной стороны, – это временное господство вкусов, проявляющееся во внешних формах быта, в особенности в одежде. С другой стороны, рассматривая формирование моды в историческом аспекте, выясняется, что это понятие имеет и другое содержание. Как отмечает Е.М. Зборовский [5], мода, отражая эстетические веяния века, в поисках утилитарности, новых линий, цвета, выражает вместе с тем политические взгляды, идеи эпохи, ее общественный уклад.

Мода, как социальная норма, обладает рядом специфических характеристик, которые позволяют рассматривать ее в контексте конкретно-исторического развития. Этот феномен, являясь продуктом определенного типа общества, не обладает универсальным характером во временном измерении. Элементы моды можно обнаружить на протяжении всей истории человечества, однако они, как правило, были ограничены рамками конкретных социальных групп или сословий в рамках отдельных стран.

В различные социально-экономические эпохи мода проявлялась не только как стремление к обновлению, но и как выражение почтения к выдающимся личностям в истории человечества. Подражание их стилю и образу жизни стало одной из ключевых тенденций, особенно среди привилегированных слоев общества. Примеры такого подражания иногда возникали в результате совершенно неожиданных обстоятельств. Например, когда французский король Людовик XIV начал носить широкий шарф, чтобы скрыть следы шрамов после операции, это вскоре стало модным трендом среди придворных и даже представителей низших сословий. Стремление к подражанию часто приобретало характер навязчивого желания, превращаясь в своего рода социальную болезнь, когда люди были готовы терпеть неудобства и даже страдания ради того, чтобы превзойти друг друга в демонстрации своего статуса и вкуса.

В контексте анализа социокультурной динамики потребления в различных социальных стратах, можно говорить, что феномен моды, как он понимается в современном дискурсе, не проявлялся в полной мере в отношении крестьянства и городского населения до определенного исторического этапа. Трансформации в стиле потребления среди дворянства, хотя и оказывали некоторое влияние на эти группы, не могут рассматриваться как полноценная мода в ее нынешнем понимании. В этом аспекте мода существенно отличается от таких фундаментальных социальных регуляторов, как право, религия, мораль или обычай, которые имеют универсальную природу и пронизывают практически все исторические эпохи.

Только в XIX веке мода трансформировалась из локального феномена, ограниченного рамками сословия и конкретной географической области, в мощный и универсальный регулятор общественной жизни. Этот период ознаменовал переход от моды

как нормы отдельных социальных групп к моде как временной категории, имеющей ограниченный срок действия, но при этом обладающей глобальной распространенностью. Поэтому можно утверждать, что именно в XIX веке мода приобрела статус институционального механизма, влияющего на социальные процессы и нормы поведения в различных регионах мира.

Мода, будучи феноменом, неизменно стремилась к красоте, хотя интерпретация эстетического идеала эволюционировала в зависимости от исторического контекста. Английский философ XVIII века Томас Рид [12] в своих «Лекциях об изящных искусствах» анализировал эту тенденцию, отмечая, что восприятие красоты варьируется в зависимости от эпохи. Он подчеркивал, что платье, которое в одну эпоху могло считаться нелепым, в другую эпоху могло бы восприниматься как символ принадлежности к знати и уважения в высших кругах общества. Мода, по мнению Рида, не только формирует эстетические предпочтения, но и создает иллюзию социального статуса, способствуя интеграции индивида в определенные социальные слои.

Гегель [3], в свою очередь, в «Феноменологии духа» выдвинул гипотезу о позитивном влиянии моды на общественные нравы. Он утверждал, что благодаря стремлению нравиться, французы «достигли высшей тонкости светского обхождения и тем самым с особым успехом возвысились над грубым себялюбием первобытного человека».

В дальнейшем, как за рубежом, так и в России, был проведен ряд специализированных исследований, посвященных моде и ее многоаспектному анализу. Одной из ключевых работ в этой области является труд Н.В. Рейнгардта «Социальное и экономическое значение моды» [11], впервые опубликованный в России в 1889 году. В данном исследовании мода рассматривается не с эстетической, а с экономической и социальной точек зрения.

Автор данной работы, Н.В. Рейнгардт, утверждает, что мода возникает под воздействием двух ключевых факторов: духа нововведения, проявляющегося в стремлении к обновлению, и склонности к подражанию. Эти выводы, безусловно, являются обоснованными и заслуживают внимания. Однако современные исследования позволяют дополнить и расширить данную концепцию, учитывая более широкий спектр социальных и культурных факторов, влияющих на формирование модных тенденций.

В современном обществе стремление человека быть успешным становится уже почти жизненной позицией и зачастую связано с имиджевой концепцией себя. В данном контексте мода представляется как определенный механизм идентификации и создания образа успешного человека. С этой точки зрения феномен моды можно рассматривать как предмет культурологического осмысления.

О феномене моды в контексте культуры пишет Р.С. Тягунова. Автор подчеркивает, что идея моды – отражать социальное неравенство и демонстрировать доминирование – всегда была в классовом обществе. И сегодня, видоизменяясь, идея превосходства продуктивно эксплуатируется современными компаниями масс-маркета, вторгаясь в сферу этического и даже онтологического. При этом автор не делает прямых выводов, вопрос на сегодняшний день остается дискуссионным [14].

Изучению моды как феномена культуры в рамках междисциплинарного подхода посвящена статья А.Р. Гусевой, где сделана попытка анализа различных концепций моды как культурного явления на основе теорий зарубежных (Р. Барт, Г. Блумер, Т. Веблен, Г. Зиммель, В. Зомбат, Г. Тард) и отечественных (А.В. Конева, А. Гофман) исследователей [4].

Культурологический подход к исследованию феномена модного объекта рассматривается в статье С.Л. Андреевой. Автор говорит о феномене модного объекта как о мощном социальном регуляторе и значимом культурном феномене [1].

Моду исследовали и продолжают изучать социологи и экономисты, психологи и искусствоведы, культурологи и философы, историки и художники – благо материала для этих исследований она дает предостаточно. Сами художники-модельеры относятся к ней весьма серьезно. Специалист по вопросам моды, главный редактор «Журнала мод» Л.В. Орлова, рассматривая моду как сложное социальное и художественно-эстетическое явление [10], приводит различные определения этого понятия. Так, известный французский кутюрье Пьер Карден некогда дал определение: «Мода – это способ выражения. Другими словами, мода – это отражение индивидуальных качеств отдельной личности в социальном и моральном аспекте».

Моду также можно рассматривать по отношению к искусству, объединяя с ним или, наоборот, противопоставляя ему. Л.В. Орлова [10] приводит слова известного итальянского писателя Альберто Моравиа, которого, по его собственному признанию, мода интересует с точки зрения эстетики, определяет ее так: «Мода – это история, сама история, по поводу которой нельзя дебатировать, спорить, которую нельзя отрицать. И действительно, народы, у которых нет истории, обходятся без одежды». В данном контексте фундаментальное исследование Р. Барта [2] рассматривает моду как знаково-семиотическую систему, где сама мода иллюстрирует комплекс эстетических ценностей, складывающийся на том или ином этапе развития социума.

Современная мода представляет собой уникальный феномен, интегрированный в фэшн-индустрию, характеризующуюся высокой степенью рационализации и специализации в производстве актуальных и инновационных моделей. В этом контексте важно подчеркнуть, что объектом производства является не столько конкретная модель, сколько концепция модности, выражающая современность и оригинальность. Эти качества отражают стремление к индивидуальности и самовыражению, с одной стороны, и следование доминирующим культурным тенденциям, с другой. Исследователи костюма Н.З. Кидакоева и А.А. Кубова [9] акцентируют внимание на социально-исторических аспектах формирования фэшн-индустрии, подчеркивая её значимость в системе современной культуры.

О деструктивном устремлении в обществе к потреблению как цели, а также происходящей символизации и романтизации процесса потребления говорит Е.А. Игнатенко [8]. Данные процессы находят свое отражение в современной модной индустрии, где искусственно создается шаблонное мышление, которое способствует унификации и стандартизированности в культуре и самоопределении не только отдельных индивидов, но и целых этнических и национальных групп.

В целом же можно говорить, что динамика моды не сводится к частым изменениям; её фундаментальный принцип заключается в постоянном обновлении и совершенствовании, при этом она никогда не претендует на окончательную завершенность. Этот парадокс и позволяет моде сохранять свою актуальность и адаптивность в условиях стремительно меняющегося социокультурного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева, С.Л. Культурологический подход к исследованию феномена модного объекта // Дискуссия: журнал научных публикаций. Философия и культурология. 2011, № 9. – 70 с.
2. Барт, Р. Система моды: статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 127 с.
3. Гегель, Г.В.Ф. Система наук. Ч. 1: Феноменология духа. Г. Гегель / пер. Г. Шпета. – СПб: Наука, 1992. – 75 с.

4. Гусева, А.М. Мода как предмет культурологического осмысления // Культура и цивилизация. 2017, Том 7. № 3А. – С. 409-421.
5. Зборовский, Е.М. По законам красоты / Е.М. Зборовский. 2-е изд. перераб. и доп. – М.: Советская Россия, 1988. – 176 с. URL: http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000012/st009.shtml?ysclid=lsmyzqhtwl52569114 (дата обращения: 20.09.2025);
6. Зиммель, Г. Мода // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. – М.: Юрист, 1996. – 607 с.
7. Зиммель, Г. Психология моды: социологический этюд // Научное обозрение. 1901, №1. – С. 45-53.
8. Игнатенко, Е.А. Феномен моды в контексте социокультурной динамики: философско-эстетический анализ/ автореферат дисс. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук: 5.7.3/ Игнатенко Екатерина Алексеевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова»; диссовет МГУ.057.3]. – Москва, 2024. – 27 с.
9. Кидакоева, Н.З., Кубова А.А. Социально-исторические аспекты зарождения фэшн-индустрии в западных странах // Вестник Майкопского государственного технологического университета. История и археология. 2013, № 4. – С.97-103.
10. Орлова, Л. В. Азбука моды. – М.: Просвещение, 1989. – 10 с.
11. Рейнгардт, Н.В. Социальное и экономическое значение моды / Н.В. Рейнгардт. – Казань: тип. Губ. правление, 1889. – 36 с., 18. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_003656660?page=1&rotate=0&theme=white (дата обращения: 25.09.2025).
12. Рид, Т. Лекции об изящных искусствах // Из истории английской эстетической мысли XVIII в. – М.: Искусство, 1982. – С. 287-288.
13. Руан, К. Мода и ее значение в контексте российской истории // Общественные науки и современность. 1994, № 5. – С. 161-169.
14. Тягунова, Р.С. Феномен моды в контексте современной культуры // Ярославский педагогический вестник. 2016, № 2. – С. 288-290.

Ду Цзинди
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 67395130@qq.com

Du Jingdi
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ НОТНОГО МАТЕРИАЛА «ПЕСЕН ДАОССКОГО БЕЛОГО КАМНЯ» ЭПОХИ СУН

Аннотация. «Песни Даосского Белого Камня» являются подлинным памятником музыкальной культуры Китая. В «Песнях Даосского Белого Камня» Цзян Куя (1154–1221) сохранились три типа древней нотации: сокращённая иероглифическая нотация цзяньцзыпу, дворцовая церемониальная нотация люйлюйпу и упрощенная знаковая нотация суцзыпу. Статья посвящена анализу методологических подходов и существующих исследований по расшифровке нотного материала и его переводу на современную западную нотацию и проблемах, с которыми столкнулись исследователи. Автор статьи выявляет это посредством анализа методологической литературы по расшифровке нотного материала эпохи Сун и непосредственно опубликованных интерпретаций «Песен Даосского Белого Камня», сравнивая различные источники. Автор делает вывод, что необходимо дополнительные разработки для более точной расшифровки существующих записей.

Ключевые слова: камерная вокальная музыка, классическая китайская поэзия, древняя нотация, музыка эпохи Сун, Цзян Куй, «Песни Даосского Белого Камня».

ON THE RECONSTRUCTION OF THE NOTATED MATERIAL IN “SONGS OF WHITESTONE THE DAOIST” FROM THE SONG DYNASTY

Abstract. Songs of Whitestone the Daoist – a collection of songs and lyrics by Jiang Kui (1154–1221) – represents an essential monument of Chinese musical culture. The work preserves three types of ancient notation: jianzipu (abbreviated Chinese characters notation), lülüpu (palace ceremonial notation), and suzipu (simplified sign notation). This article examines methodological approaches and current research on deciphering this notated material and its transcription into Western notation, emphasizing challenges faced by scholars. Through critical analysis of literature on Song Dynasty notation and published transcriptions of Songs of Whitestone the Daoist, the author identifies persistent interpretive issues. The study underscores the need for further interdisciplinary work to refine the accuracy of deciphering these historical musical records.

Keywords: chamber vocal music, classical Chinese poetry, ancient notation, Song Dynasty music, Jiang Kui, Songs of Whitestone the Daoist.

Введение

Китайская песенная традиция, насчитывающая несколько тысячелетий, отличается невероятным тематическим и жанровым разнообразием. Однако из-за плохой сохранности нотных записей до наших дней дошло преимущественно поэтическое наследие, тогда как музыкальные партитуры встречаются крайне редко. Большинство сведений о мелодиях сохранилось лишь в письменных источниках и народной музыкальной традиции.

Особую ценность представляет «Песни Даосского Белого Камня» – поэтический сборник Цзян Куя (1154–1221), южносунского поэта, носившего псевдоним «Даосский Белый Камень» (白石道人), что и дало название произведению. Это самый ранний известный науке свод вокальных произведений эпохи Сун, в котором сохранились как тексты, так и оригинальные нотные записи [1, с. 101].

Сборник состоит из шести томов («цзюань» 卷) и дополнительного раздела («бецзи» 别集) и содержит более восьмидесяти поэтических текстов. Особую ценность представляют семнадцать произведений, в которых сохранились оригинальные нотные записи – это единственные дошедшие до нас образцы сунской системы иероглифической нотации («суцзыпу» 俗字谱), применявшейся для фиксации вокальных сочинений [2, с.144]. Данный цикл представляет исключительную научную ценность, позволяя проанализировать взаимосвязь музыкальной структуры и поэтического текста в жанре «цы»[1], а также реконструировать мировоззренческие ориентиры и культурные практики образованной элиты Китая того периода.

Краткий обзор исследований

Однако запись мелодий с помощью системы нотации «суцзыпу» создаёт серьёзные трудности для современных исследователей, особенно воспитанных в рамках западной музыкальной традиции. Расшифровка этих партитур требует совместных усилий музыковедов, филологов и носителей традиции. Современные реконструкции «Песен Даосского Белого Камня» позволяют не только восстанавливать мелодии восьмивековой давности для сценического исполнения, но и вносят значительный вклад в развитие академических исследований и актуальной интерпретации древнекитайской поэтической традиции [3, с. 87].

Вопросы редакций «Песен Даосского Белого Камня»

Согласно современным исследованиям, старейшая из дошедших редакций сборника была издана в 1202 году н.э. (2-й год эры Цзятай Южной Сун) – при жизни автора. В течение почти полутора веков произведение не переиздавалось, пока не появилась рукописная копия Тао Цзунъи (陶宗仪) в 1350 году.

В эпоху Цин (1644–1912) Лу Чжунхуэй (陆钟辉) объединил шеститомную рукопись Тао Цзунъи в четырёхтомное издание, опубликованное в 1743 году. Это издание было перевыпущено Цзян Чунем (江春) в 1771 году. В начале эры Цзяцин (1796–1820) Бао Тинбо (鲍廷博) выпустил исправленную версию на основе текста Лу Чжунхуэй, внеся восемнадцать правок. Эта редакция существовала в двух вариантах – первом и втором издании.

В позднецинский период (1840–1912) большинство публикаций основывались на версии Бао Тинбо [4, с. 78]:

- Ни Хун (倪鸿) издал текст в 1871 году, используя первое издание Бао;
- Типография «Сауешаньфан» (扫叶山房) воспроизвела версию Ни Хуна в 1910;
- Ван Пэнъюнь (王鹏运), Сюань Гуюй (宣古愚) и Сычуаньская казённая типография (四川官书局) работали со вторым изданием Бао.

В 1932 году Ся Чэнтао (夏承焘) опубликовал в журнале «Яньцзин сюэбао» (《燕京学报》) статью под названием «Исследование нотных записей песен Байши», где представил систематический анализ исследований «Песен Даосского Белого Камня», проведённых начиная с эпохи Цин (1644–1912).

В начале 1950-х Ян Иньлю (杨荫浏) и Инь Фалу (阴法鲁), опираясь на работы предшественников и новые материалы – включая «Восемь великих сюит» (《八大套》) из Утайшаня (五台山) и образцы суцзыпу сианьской барабанной музыки, – выявили практическое продолжение традиций сунской нотной записи в современной исполнительской культуре. В 1950-х они осуществили реконструкцию «Песен Даосского Белого Камня» в западной пятилинейной нотации, создав тем самым основу для современных интерпретаций поэтических текстов Цзян Куя.

Многолетние изыскания Ян Иньлю позволили перевести в современную нотную систему десять песен цикла «Юэ цзюгэ» (《越九歌》), записанных в нотации люйлюйпу, и семнадцать песен, записанных в системе суцзыпу, сделав эти созданные восемьсот лет назад сочинения доступными для современного исполнения [5, с. 39]. Этот прорыв вызвал волну экспериментов среди музыкантов, занимающихся вокальной интерпретацией древних произведений.

Полное отсутствие аудиальных свидетельств эпохи Сун делает проблематичным точное восстановление аутентичной манеры пения. Однако тщательное изучение исторических документов в сочетании с использованием современных звуковых технологий позволяет реконструировать музыкальное наследие, сохраняя его классическую выразительность и адаптируя для восприятия сегодняшней аудиторией.

Тщательное сравнение аналитических выводов и нотных расшифровок Цю Цюнсуня (丘琼荪), Ян Иньлю и Инь Фалу с различными сохранившимися версиями «Песен Даосского Белого Камня» указывает на необходимость пересмотра интерпретации отдельных нотных знаков. Важным материалом для новой интерпретации стал опубликованный в 2009 году «Полный свод сианьской барабанной музыки» (《西安鼓乐全书》) Ли Шигэня (李石根), работа над которым заняла двадцать лет.

Начиная с 1980-х годов возобновился активный интерес к теории двадцати восьми ладов яньюэ. В 1983 году издательство «Гуандун жэньминь» выпустило «Выверенные комментарии к стихам Цзян Байши» (《姜白石词校注》), подготовленные Ся Чэнтао (夏承焘) с аннотациями У Увэня (吴无闻). По сравнению с ранней публикацией Ся «Хронологически аннотированное издание стихов Цзян Байши» (《姜白石词编年笺校》), в новом издании были уточнены принципы пунктуации, что имеет ключевое значение для определения музыкальных фраз.

Среди наиболее значимых исполнительских интерпретаций песен Цзян Байши следует отметить выпущенный в 1983 году издательством «Культура и искусство» «Сборник древних песен под цинь школы Цзюи» (《九嶷琴派王迪女史< 古曲琴歌集>》) госпожи Ван Ди (王迪); изданный в 1987 году компанией «Чайна рекордс» (Пекин) сборник «Семнадцать песен Цзян Байши» (《姜白石歌曲十七首》); а также опубликованный в 2018 году «Чайна рекордс» (Шанхай) альбом «Современное пение сунских мелодий (избранные песни Даосского Белого Камня)» (《宋调今咏(白石道人歌曲(选唱))》) [6, с. 149].

Методы исследования

Цель исследования – определить особенности и ограничения существующих методов расшифровки нотных записей эпохи Сун на примере «Песен Даосского Белого Камня».

Методы исследования:

- Критический анализ существующих расшифровок (Ян Иньлю, Цю Цюнсунь и др.);

- Историко-типологическое сопоставление редакций XIII–XXI вв.;
- Структурный анализ нотного текста;
- Сравнительное изучение методик интерпретации музыкальной нотации эпохи сун.

Результаты и их обсуждение

В своём сборнике Цзян Куй использовал три системы нотации: *люйлюйпу* (律吕谱), *цзяньцзыпу* (减字谱) и *суцзыпу* (俗字谱), но при этом не обратился к широко распространённой в эпоху Сун системе гунчэпу (工尺谱), что вызывает научные вопросы [7, с. 53].

История гунчэпу восходит от дуньхуанской рукописи “Танских великих мелодий” (唐人大曲谱), датированной 933 годом, через сунский суцзыпу к универсальному гунчэпу эпох Мин и Цин. Самые ранние письменные свидетельства о гунчэпу встречаются в «Записках у ручья Мэнси» («Мэнси битань» 梦溪笔谈) Шэнь Ко (沈括) (1090 г.), что указывает на существование этой системы ещё до XI века и её широкое применение во времена династии Сун. Среди музыковедов распространено мнение, что гунчэпу предшествовал суцзыпу, а последний возник как его упрощённая версия [8, с. 26]. Однако дискуссия о взаимоотношении этих двух систем нотации продолжается до сих пор. Удивительно, что Цзян Куй не использовал гунчыпу, которая в эпоху Сун уже была широко распространена.

Несмотря на быстроту записи, суцзыпу отличался нестабильностью графических форм и отсутствием стандартов. Будучи популярным преимущественно среди простых музыкантов и образованных литераторов, он не получил признания при императорском дворе. К эпохам Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) суцзыпу практически вышел из употребления, а в современной музыкальной практике полностью утратил актуальность [8, с. 26].

Цзян Куй мастерски использовал три типа нотной записи, каждый из которых отражает определённый культурный и музыкальный пласт:

- Люйлюйпу (律吕谱, от 律 «звукоряд» + 吕 «музыкальный лад»)
  Система, основанная на точном учёте высоты тона, воплощающая идеал придворной церемониальной музыки. Её строгая структура подчёркивала связь с конфуцианской концепцией «исправления звуков» (正音).
- Цзяньцзыпу (减字谱, от 减 «упрощать» + 字 «иероглиф»)
  Сокращённая нотация, созданная и используемая образованными чиновниками.
- Суцзыпу (俗字谱, от 俗 «простонародный» + 字 «знак»)
  Народная мнемоническая система, тесно связанная с городской культурой.

Люйлюйпу является одной из традиционных китайских систем нотации, использующей названия двенадцати ступеней звукоряда для фиксации высоты звуков. Данная система занимала важное место в дворцовой церемониальной музыке, а по состоянию на 2017 год продолжала активно применяться в традиционной музыке Японии и Кореи [8, с. 26], сохраняя значение ключевого источника для изучения древней музыки.

Во втором томе «Песен Даосского Белого Камня» представлены десять песен «Юэ цзюгэ» (《越九歌》, цикл жертвенных песнопений), записанных люйлюйпу, что представляет особую ценность для исследования исторических систем нотации. Как указывает Цзян Куй в предисловии: «Жители Юэ любят приносить жертвы богам, и среди их божеств много древних мудрецов. Я, следуя примеру “Девяти песен” Цюй Юаня,

сочинил тексты и приложил к ним мелодии, чтобы они могли быть исполнены в обрядах почитания» [7, с. 54]. Анализ цикла показывает, что десять произведений написаны в десяти различных ладах, обозначенных народными названиями, которые входят в систему двадцати восьми ладов яньюэ.

Партитура «Юэ цзюгэ» записана вертикальными столбцами с нотацией справа и текстом слева, где каждый иероглиф текста соответствует одному знаку люйлюйпу по принципу «один слог — один звук». В 1957 году Ян Иньлю (杨荫浏) осуществил перевод всех десяти песен в пятилинейную нотацию, а современные исследователи, такие как Чжао Вэйминь (赵为民), Чжан Хунмэй (张红梅) и Лю Цинъян (刘清扬), продолжили их изучение. Хотя с точки зрения музыкальной эстетики «Юэ цзюгэ» представляет собой всего лишь набор ритуальных композиций в стиле дворцовой церемониальной музыки, их значение как носителя конфуцианской музыкально-ритуальной культуры и ценного исторического источника остаётся непреходящим.

Цзяньцзыпу, также известный как пальцевая табулатура, произошёл от более ранней текстовой нотации вэньцзыпу (文字谱) и представляет собой систему записи для цитры цинь (古琴), фиксирующую позиции пальцев и технику исполнения для левой и правой руки. Данная система использует комбинации упрощённых иероглифов для обозначения мест прижатия струн и способов звукоизвлечения, но при этом не указывает нотные названия и ритмический рисунок. Её создание приписывается музыканту Цао Жоу (曹柔) эпохи Тан (618–907 н.э.), однако ни одного танского манускрипта с этой нотацией не сохранилось. Первым дошедшим до нас образцом стала партитура «Гу юань» (古怨, «Старинная жалоба») из сборника Цзян Куя, где 110 иероглифов текста соответствуют 110 символам цзяньцзыпу, включая 29 обозначений флажолетов (泛声). Это произведение, построенное по принципу «один слог — один звук» (一字一音) без тактовых обозначений, имеет ключевое значение для изучения истории табулатуры, реконструкции темперации циня XII века и анализа композиторского метода Цзян Куя.

Суцзыпу представлен в «Песнях Даосского Белого Камня» семнадцатью песнями, четырнадцать из которых (включая текст и мелодию) созданы самим автором. Эти произведения являются единственными дошедшими до нас образцами мелодий эпохи Сун, что делает их исключительно важным источником для изучения традиционной китайской музыкальной культуры. Большинство текстов было написано Цзян Куем во время путешествий и отличается смысловой насыщенностью и эмоциональной глубиной. Среди них можно выделить произведения, выражающие чувства через описание объектов — «Тёмное благоухание» (《暗香》) и «Редкие тени» (《疏影》); ностальгические размышления о прошлом в «Медленной обиде у длинного павильона» (《长亭怨慢》); пожелания друзьям в «Бессмертном с Каменного озера» (《石湖仙》); а также скорбные размышления о судьбах родины в песне «Медленный Янчжоу» (《扬州慢》) и «Светло-жёлтая ива» (《淡黄柳》). Музыкальный стиль Цзян Куя характеризуется ориентацией на простоту народной традиции с явным влиянием фольклора региона к югу от Янцзы. Длительное проживание в этом регионе и знание местных диалектов нашли отражение в его творчестве [9, с. 108].

Самая ранняя из песен датируется 1176 годом. Нотная система, использовавшаяся для записи мелодий эпох Тан и Сун, не была утрачена за более чем тысячелетний период благодаря её сохранению в исполнительской практике: до сегодняшнего дня она

используется в барабанной музыке региона Сиань и в ансамблевой музыке с участием духового инструмента шэн в Пекине и провинции Хэбэй.

Семнадцать песен Цзян Куя (姜夔), записанных в нотации суцзыпу, демонстрируют следующие характеристики звуковысотного диапазона:

- В пределах чистой октавы: «Приказ Нефритовой Сливы» (《玉梅令》); «Печаль о Красном Одеянии» (《惜红衣》); «Медленная Жалоба у Длинного Павильона» (《长亭怨慢》); «Малая Песня Опьянённого Торговца» (《醉吟商小品》).
- Диапазон большой ноны: «Приказ о Сливе у Ручья Гэ» (《鬲溪梅令》); «Первая Прелюдия из Одеяния Радуги» (《霓裳中序第一》); «Светло-Жёлтая Ива» (《淡黄柳》); «Бессмертный с Каменного Озера» (《石湖仙》); «Туманное Благоухание» (《暗香》); «Призыв Рога» (《角招》); «Призыв Пятитоновья» (《徵招》); «Осенняя Ночная Песнь» (《秋宵吟》).
- Диапазон увеличенной ноны: «Тень Цветущего Миндаля» (《杏花天影》); «Редкие Тени» (《疏影》); «Нашествие Печали» (《凄凉犯》); «Песнь Изумрудной Башни» (《翠楼吟》); «Медленный Напев Янчжоу» (《扬州慢》).

В современной исследовательской практике выделяются две конкурирующие методологические парадигмы декодирования древних нотационных систем: реконструкция (воссоздание оригинального звучания) и инновационное прочтение (подразумевающее как интерпретацию нотного текста, так и модернизацию исполнительских форм). Эти подходы представляют собой принципиально различные исследовательские стратегии, требующие чёткого концептуального разграничения. Каждое из направлений обладает самостоятельным академическим значением и прикладной ценностью. Однако, мы считаем, что с академической точки зрения основной целью интерпретации древних нотных систем должно являться максимально точное восстановление их исходного вида – несмотря на принципиальную невозможность полной реконструкции. Именно этот принцип обязан лежать в основе любой работы по расшифровке музыкальных памятников.

В рамках данного методологического подхода при расшифровке необходимо прежде всего учитывать ладовую организацию, звукоряд, высотные соотношения, ритмическую структуру и другие элементы нотации; для щипковых инструментов (таких как гуцинь, пипа и подобных) первостепенное значение имеет точное определение строя. Эти параметры составляют музыкальную суть произведения и являются обязательными компонентами древней нотационной системы: ошибка в любом из них ведёт к искажению первоначального замысла. Необходимым условием работы служит выбор достоверной редакции источника и её тщательное текстологическое исследование.

Так называемые «новаторские» интерпретации уместны в рамках неакадемических концертных постановок – например, при создании необычных тембровых сочетаний, оригинальных оркестровок или экспериментальных акустико-визуальных решений, – однако и они должны основываться на достоверности первоисточника и сохранять разумные ограничения. По существу, подобные эксперименты относятся скорее к области музыкальной аранжировки и современного композиторского творчества; что же касается академической расшифровки древних нотных записей (воссоздания партитуры), то здесь следует придерживаться принципов научной реконструкции.

Выводы и заключение

Анализ исследований по расшифровке «Песен Даосского Белого Камня» выявил ряд характерных проблем, в разной степени присущих всем существующим интерпретациям:

1. Недостаточная источниковедческая база – слабое использование исторических свидетельств и архивных материалов;

2. Субъективизм интерпретаций – наличие необоснованных предположений, не подтверждённых документально;

3. Отсутствие консенсуса в вопросах ладовой системы и структуры звукорядов;

4. Противоречивые трактовки идентичных нотных знаков – разные подходы к расшифровке одинаковых символов;

5. Механическое толкование контекста – применение единого метода чтения к одинаковым знакам в различных позициях;

6. Упрощение нотационной семантики – использование одинаковых расшифровок для функционально различных символов;

7. Анахронизм реконструкций ритма – сложные метроритмические схемы, не соответствующие сунской музыкальной практике.

Все обозначенные проблемы требуют методичного решения и дальнейшей проработки в рамках последующих исследований. В последнее десятилетие наблюдается повышенный интерес к жанру камерно-вокальных произведений на тексты классической китайской поэзии, однако большинство современных аранжировок представляют собой мелодические рекомпозиции на древние стихи в сопровождении западноевропейских инструментов и, по существу, не имеют связи с традиционными произведениями этого жанра.

Таким образом, исследовательская работа по расшифровке и интерпретации нотных записей из сборника «Песни Даосского Белого Камня» Цзян Куя существенно восполнила пробел, образовавшийся из-за утраты древних мелодических традиций. Системное изучение цикла стимулировало источниковедческие поиски и историко-музыкальные исследования древнекитайской мелодики; его значение трудно переоценить. Сборник «Песни Даосского Белого Камня» обладает исключительным историко-музыковедческим статусом: это единственный дошедший до нас сунский сборник песен, где поэтический текст, мелодия и нотная запись сохранились в целостности. Семнадцать полностью нотированных песен цикла являются древнейшими сохранившимися образцами китайского классического вокального искусства. Сборник демонстрирует три типа древнекитайских нотных систем – сокращённую табулатуру цзяньцзыпу, абсолютную нотацию люйлюйпу и народную нотацию суцзыпу – что определяет его значение как ключевого памятника музыкальной палеографии, оказавшего существенное влияние на преемственность китайской музыкальной традиции. При этом существующие методы расшифровки нотного материала требует дальнейшей разработки и исследований, так как на сегодня каждый из методов имеет некоторые особенности. В дальнейшем возможно применение и объединение лучших подходов из каждого метода.

Примечания

1. В традиционной китайской культуре музыка и поэзия были неразрывно связаны. Жанр «цы» (词) зародился в эпоху Тан (618–907), а своего расцвета достиг при династии Сун (960–1279), где поэзия-цы с музыкальным сопровождением доминировала несколько столетий. Музыка поэзии-цы (词调音乐) относится к категории «учёной музыки» (**文人音乐**), представляя собой уникальную форму совместного творчества образованных литераторов и профессиональных музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Цзяньхуа, Ван Хун. О стиле исполнения песен Цзян Байши // Современная музыка. – 2020. – № 9. – С. 101–102.
2. Дин Нин, Жэнь Юй. Вокальная техника и художественный анализ мелодий из «Песен Даосского Белого Камня» Цзян Куя // Художественные исследования. – 2024. – № 1. – С. 144–147.
3. Цзэн Ихэ, Хуан Яо. Взаимосвязь музыки и поэзии в песенных мелодиях эпохи Сун: на примере авторских композиций Цзян Куя // Дома драмы. – 2025. – № 21. – С. 87–89.
4. Ли Цзюньюн. Исследование первых, последующих и факсимильных изданий Лу Чжунхуэя «Песен Даосского Белого Камня» // Китайские классические тексты и культура. – 2023. – № 2. – С. 78–88.
5. Ли Мэй. Историческое значение повторной интерпретации авторских мелодий из «Песен Даосского Белого Камня» // Музыкальные исследования. – 2022. – № 2. – С. 36–50.
6. Чжан Цзяньхуа. Анализ исполнения «Песен Даосского Белого Камня» эпохи Южная Сун // Китайский журнал педагогики. – 2019. – № 6. – С. 149.
7. Чжао Юйцин. Исследование содержания, концепций и проблем интерпретации древних нотных записей Байши // Китайская музыка. – 2024. – № 4. – С. 53–61.
8. Ло Юньцзюнь, Ян Юнь. Музыковедческое исследование «Песен Даосского Белого Камня» Цзян Куя эпохи Южная Сун // Художественное образование. – 2021. – № 12. – С. 25–28.
9. Чжун Юйтин. Исследование авторских и самостоятельно сочинённых мелодий в «Песнях Даосского Белого Камня» и другие вопросы // Художественные исследования. – 2022. – Т. 36, № 6. – С. 106–110.

Чжоу Ваньи
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Zhou Wanyi
Postgraduate Student
The Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-АКУСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ФОРТЕПИАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖОРДЖА КРАМА «МАЛЕНЬКАЯ ПОЛУНОЧНАЯ МУЗЫКА»

Аннотация. Статья посвящена анализу художественно-акустической концепции фортепианного произведения Джорджа Крама «Маленькая полуночная музыка» (“Eine kleine Mitternachtmusik”). Это произведение, написанное в 2001 году, было создано для проекта, инициированного Эмануэле Арчули. Он предложил ряду академических композиторов написать сочинения, тематически связанные с джазовой композицией «Около полуночи» (“Round Midnight”) Телониуса Монка, почтив таким образом память выдающегося музыканта. В статье рассматриваются особенности художественной концепции фортепианного цикла; звукоакустические новаторства композитора, проявившиеся в расширенных приемах звукоизвлечения; сонористичестические эффекты, примененные для достижения определенной программно-образной идеи, объединяющей части целого. В статье также рассматриваются особенности архитектонического устройства цикла, проявляющиеся в сопряжении принципов симметрии и асимметрии, дуалистического противопоставления заимствованной и авторской главных тем цикла.

Ключевые слова: Джордж Крам, Телониус Монк, «Маленькая полуночная музыка», расширенные техники, фортепианная музыка.

FEATURES OF THE ARTISTIC AND ACOUSTIC CONCEPT OF GEORGE KRAM'S PIANO PIECE "LITTLE MIDNIGHT MUSIC"

Annotation. The article is devoted to the analysis of the artistic and acoustic concept of George Crumb's piano cycle "Little Midnight Music" ("Eine kleine Mitternachtmusik"). This work, written in 2001, was created for a project initiated by Emanuele Archuli. He invited a number of academic composers to write compositions thematically related to the jazz composition "Round Midnight" by Thelonious Monk, thus honoring the memory of the outstanding musician. The article examines the features of the artistic concept of the piano cycle; the composer's sound-acoustic innovations, which manifested themselves in the expanded techniques of sound production; the sonoristic effects used to achieve a specific programmatic and figurative idea that unites the parts of the whole. The article also examines the features of the cycle's architectonic structure, which manifest themselves in the combination of the principles of symmetry and asymmetry, the dualistic opposition of borrowed and original elements.

Keywords: George Crumb, Thelonious Monk, "Little Midnight Music," advanced techniques, piano music.

“Round Midnight” («Около полуночи») Телониуса Монка — одна из самых популярных джазовых композиций в истории музыки, лидирующая в числе тем, когда-либо записанных в формате аудио. Существует девятнадцать записей самого Монка и более ста — других исполнителей. Монк написал мелодию, когда ему было восемнадцать лет, в 1944

году Кути Уильямс и его оркестр записали её, и она стала самой популярной песней коллектива. Версия, записанная квинтетом Монка, была включена в зал славы «Грэмми» в 1993 году.

С тех пор мелодия подвергалась многочисленным модификациям. В 1946 году Диззи Гиллеспи добавил вступление, которое стало настолько популярным, что Монк изменил и адаптировал его для своего исполнения. Вдохновлённый мелодией, Берни Ханиген добавил к ней текст, и песня была записана в 1949 году. Мелодия приобрела ещё большую популярность среди широких масс после выступления Майлза Дэвиса на Ньюпортском джазовом фестивале 1955 года, что привело к контракту Дэвиса с Columbia Records и выпуску записи в 1956 году на пластинке “Round About Midnight”. Мелодия даже попала в кино, прозвучав сначала в фильме 1971 года «Человек Омега», а затем появившись в качестве названия фильма 1986 года “Round Midnight”. «Телониус Сфир Монк (1917-1982) – джазовый пианист и композитор, наиболее известен как один из родоначальников бибопа. В своём творчестве придерживался оригинального стиля, был авангардистом и примитивистом. Его манера игры была не совсем характерна для джаза: музыка была «рваной», изобиловала большим количеством скачков и диссонансов. Тем не менее, такие его композиции, как “Round Midnight”, “Ruby My Dear”, “52nd Street Theme” и многие другие стали классикой джаза и позднее исполнялись многими музыкантами» [4, 146].

В 2001 году благодаря итальянскому пианисту Эмануэле Арчули композиция стала основой для необычного проекта в области современной академической музыки. Арчули, будучи поклонником американской музыки, поручил группе композиторов написать вариации на эту тему в память о Монке. В число композиторов вошли Фредерик Ржевски, Милтон Бэббит, Джон Харбисон, Аарон Джей Кернис, Джордж Крам и Дэвид Крам, а также джазовые композиторы Эрик Рид, Ури Кейн и Фред Херш. Проект стал известен как “Round Midnight Variations”, Арчули впервые представил его в театре Миллера Колумбийского университета в 2002 году.

Произведение Джорджа Крама в этом проекте выделяется не только благодаря его уникальному стилю, но и потому, что он был единственным композитором, расширившим проект до цикла. Результатом его участия стала сюита (фортепианный цикл) “Eine Kleine Mitternachtmusik” («Маленькая полуночная музыка»), завершённая в 2001 году и впоследствии впервые исполненная и записанная организатором проекта, пианистом Арчули.

В своей статье “Music: Does it have a future?” («Музыка: есть ли у неё будущее?») композитор обращает внимание читателя на весьма существенное следствие глобализации: «Один из наиболее важных аспектов современной музыкальной культуры — а может быть, и самый важный — её распространение в историческом и географическом смыслах в масштабах, невиданных в прошлом. Рассмотрим сначала распространение во времени: в самом деле, сейчас вся история музыки и музыкальная литература — перед нами «на расстоянии вытянутой руки», и в живом исполнении, и в виде отличных записей, в то время как композиторы прошлого знали только то, что написано одним или двумя предыдущими поколениями. <…> Географическое распространение подразумевает, конечно, то, что музыкальная культура всего мира «объединяется». Американскому или европейскому композитору, например, сейчас доступна музыка разнообразных азиатских, африканских и южноамериканских культур» [7, 116]. Таким образом, композитор признаёт значительность роли джаза в развитии композиторского искусства двадцатого века, и неизбежность и важность «перекрёстного опыления» музыкальных культур, как исторических, так и географических.

Во многих статьях и интервью Крам приводит образ спирали, для того чтобы передать развитие культуры в истории человечества. Подобной спиралью в творчестве

самого композитора стала работа над «Маленькой полуночной музыкой», в которой он соединяет джаз и тему Монка с собственным гармоническим языком, а также обращается к прошлому, взаимодействуя с европейскими и американскими традициями и национальными стилями. Как отмечает исследователь Переверзева: «В фортепианных произведениях Крама от «Пяти фортепианных пьес» (1962) до «Маленькой ночной музыки» (2001) очевидна политембровая трактовка и расширение звукокрасочной палитры инструмента, необходимая для рассмотрения «под микроскопом», тончайшей интонационной «отделки» мелодического рисунка, реинтерпретации тематизма (например, Телониуса Монка, Клода Дебюсси, Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, Густава Малера и других цитируемых Крамом авторов)» [2, 151].

Произведения Джорджа Крама характеризуются особого рода пространственностью и многомерностью звукового мира, и трансцедентально сложными тембрами. Крам создает звуки и спецэффекты, выходящие за рамки ожидаемых тембровых диапазонов каждого инструмента, для которого он пишет, и располагает эти звуки в безграничном, вневременном звуковом поле. Известный композитор и музыковед Д. Смирнов так высказывается о творчестве Крама: «Музыка его отражает его незаурядную личность: она необычайно богата и одухотворена, многопланова и наполнена яркими идеями, неожиданными поворотами, многозначительными символами, намеками, цитатами, и все это сделано с великолепным мастерством, чувством меры и тончайшим вкусом» [3, с. 36].

Весь цикл представляет собой сюиту, состоящую из девяти пьес. При этом нечётные части более традиционны по форме и стилю и непосредственно связаны с темой, в то время как чётные части — и по своему программному содержанию и по стилистике, отходят от начального тематического ядра и в них постепенно выкристаллизовывается вторая тема цикла, принадлежащая самому Краму.

Сама тема Монка (см.рис.1) представляет собой меланхоличную по своему настроению мелодию, изложенную в форме восьмитактного предложения и его повтора. Характерной чертой гармонического решения становится выразительный бас, с нисходящими интонациями, и полууменьшенные септаккорды, преобладающие во второй половине темы, создающие эффект неустойчивости и терпкости звучания. В мелодическом движении каждая фраза становится поворотом к непредсказуемому мелогармоническому изменению, при этом разомкнутость темы в последнем такте на доминанте становится едва ли не самым стабильным и устойчивым его этапом. Очевидно, именно такую внутреннюю неустойчивость, гибкость к самым неожиданным отклонениям как в мелодическом, так и в гармоническом развитии и берет за основу Крам в своей авторской трансформации темы на протяжении всего цикла.

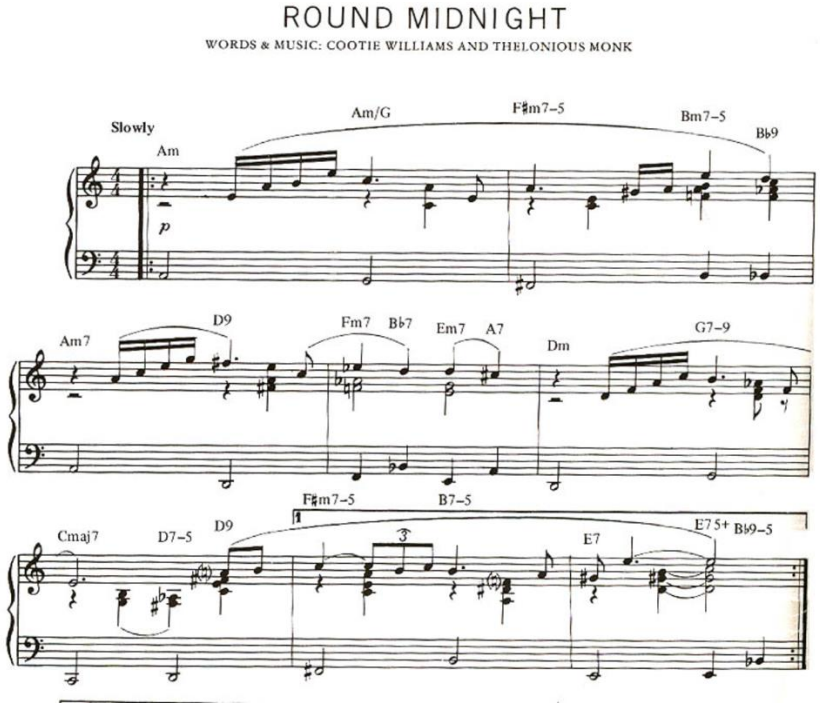


Рисунок 1. Оригинальная тема Т. Монка

Порядок пьес цикла следующий:
1. Ноктюрновая тема (Nocturnal Theme);
2. Шарада (Charade);
3. Предчувствие (Premonition);
4. Паутинка и Душистый горошек. Скерцо (Coweb and Peaseblossom. Scherzo);
5. Заклинание (Incantation);
6. Возвращение Голливога (Golliwog Revisited);
7. Ночной блюз (Blues in the Night);
8. Каденция с перезвонами колоколов (Cadenza with Tolling Bells);
9. Полуночное Преображение (Midnight Transformation).

Хотя в большинстве пьес, за исключением второй, четвёртой и шестой, применяются расширенные техники, только нечётные части используют их функционально — как часть гармонии. Первая, пятая и девятая пьесы, пьесы с наиболее стабильным использованием тематического материала, содержат ритмические ударные мотивы, исполняемые на металлических перекладинах внутри фортепиано.

Каждая отдельная часть «Маленькой полуночной музыки» демонстрирует противопоставление принципов симметрии и равновесия — асимметрии и дисбалансу, как на уровне конструкции, так и на более мелких уровнях изложения материала. Как отмечает Пирсолл, исследуя феномен, которому сам дает название «звуковая алхимия», дихотомия симметрии и асимметрии, баланса и дисбаланса придает музыке Крамба цельность и драматизм. Он отмечает, что «асимметрия... создает в форме подобие "диссонирующей" структуры, которая создает напряжение. Асимметрия противостоит симметрии, в то время как симметрия стремится преодолеть асимметрию. Таким образом, колебания между этими двумя различными структурами можно интерпретировать как движение от покоя ("консонансной" симметрии) и обратно» [8, 63]. Подобная дихотомия реализуется прежде всего в звуковой организации ткани, в интервальной структуре и ритме мотивов, их звуковысотной линеарности, регистрово-динамическом решении.

В качестве примера этого явления можно рассмотреть начало звучания первой части цикла (рисунок 2). В данном фрагменте можно увидеть и оригинальную тематическую симметрию между мотивом – цитатой из темы Монка и мотивами, представляющими его реконструкцию. Акустически они связываются резонансным дозвучием, реализованным особой педальной техникой (кластер, извлекаемый беззвучно прижатыми струнами, становится слышим благодаря удерживанию педали sostenuto).

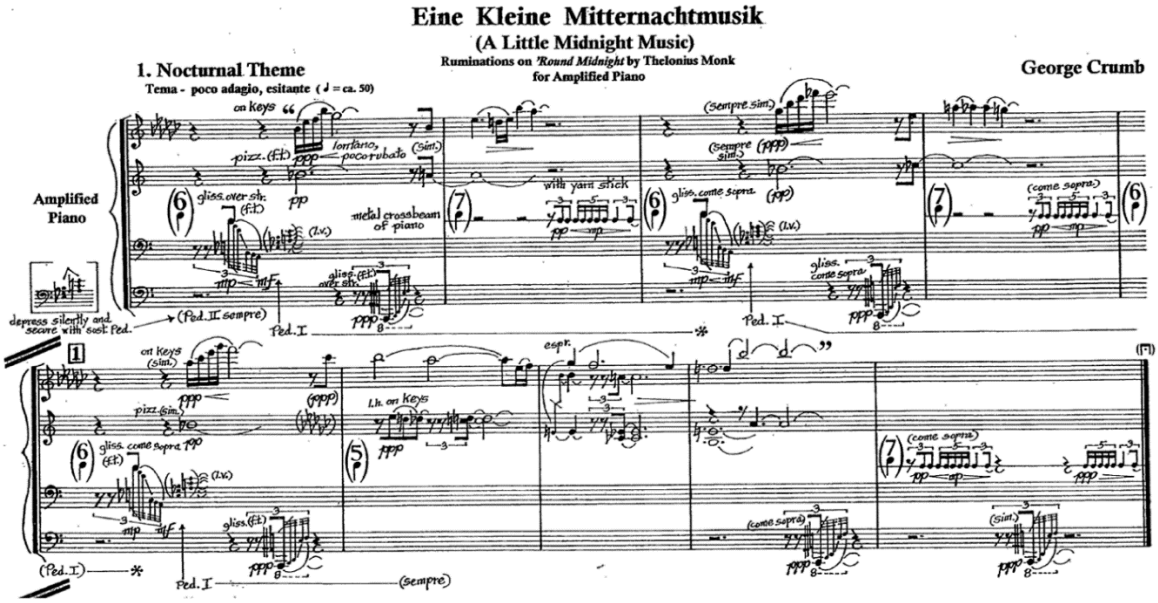


Рисунок 2. Начало "Ноктюрна"

Первая и последняя части становятся тематической аркой, обрамляя произведение в целом. Они обе медленные — темповые обозначения номера первого, «Ночная тема», отмечены как poco adagio, esitante; номер 9, «Полуночное превращение», автор рекомендует исполнять в «медленном балладном темпе, лениво». Обе пьесы представляют собой полные итерации темы Монка.

Вторая и восьмая пьесы, «Шарада» и «Каденция со звоном колоколов», контрастируют со спокойствием крайних частей. Оба произведения активны и яркие, особенно последнее. Вторая пьеса, обозначенная темпово: più mosso; scorrevole, prismatico, открывается рядами арпеджио. Восьмая пьеса, отмеченная ремаркой «очень свободно», начинается с трансформации начального мотива темы Монка. Как и вторая пьеса, восьмая представляет собой серию свободных, ускоряющихся пассажей, но также делится на равные половины, в которых можно заметить симметричные приемы звуковысотного развития, линеарной графики, динамической логики. Обе пьесы заканчиваются постепенным спадом динамики, подготавливающим переход к следующим частям. Третья и седьмая пьесы, «Предчувствие» и «Блюз в ночи», возвращают к медленным темпам: третья — molto lento, седьмая — molto languido. Эти части представляют собой медленные размышления на тему Монка.

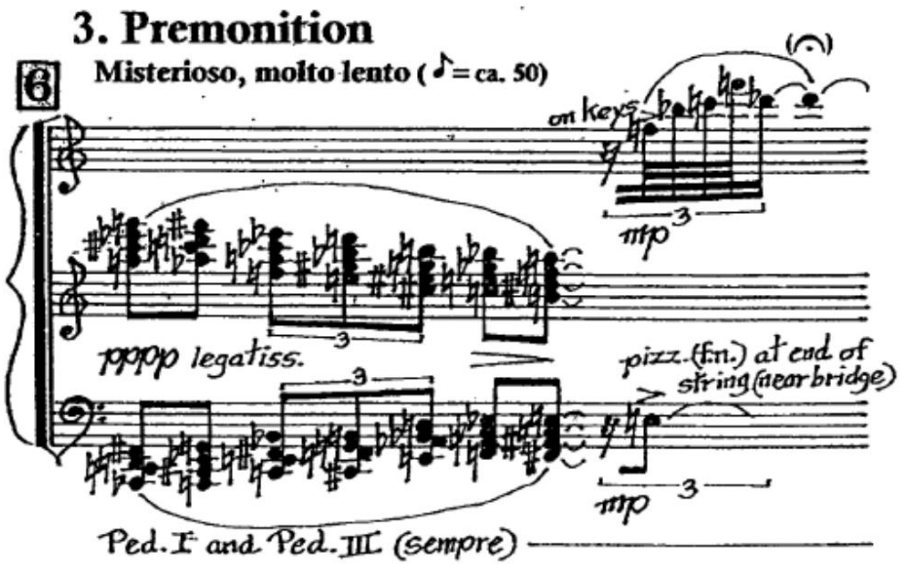


Рисунок 3. Начало третьего номера

На приведенном выше рисунке 3, можно увидеть, как последовательность аккордов приводит к остановке на полууменьшенном септаккорде, при этом и сам аккорд и звуки, входящие в предыдущую последовательность берутся из темы «Вокруг полуночи». Мотив из темы затухает и уступает место свободному, видоизмененному отголоску.

В то время как вторая пьеса фрагментирует основной мотив вариаций, третья реконструирует его в изменённом виде, мотив оказывается включенным в созвучия, имеющим кластерную структуру. Седьмая пьеса также начинается с цитаты из основной темы. Четвёртая и шестая части — самые динамичные в сюите. Они представляют собой быстрые скерцо. В обеих пьесах используется прием акустического резонанса, благодаря активному использованию педали sostenuto.

«Заклинание», пятая пьеса — центральный номер цикла. Он представляет собой наиболее чёткое слияние мотивов Монка и Крама, трансформацию, которая начинается еще в начале «Ночной темы». «Заклинание» возвращает сюиту к медленному темпу, образуя вместе с первой и последней частями один из трёх структурных столпов произведения.

В основе варьирования в «Маленькой полуночной музыке» лежит тематическая и тембровая трансформация. На протяжении всей сюиты Крам проводит мотивное развитие и видоизменяет различные тембровые оттенки в ее звучании. Эндрю Портер в статье, опубликованной в 1975 году в The New Yorker, писал: «Крам работает методом дистилляции, находя маленькие, точные, квинтэссенциальные символы» [9, 3]. Сам Крам отмечал, что «интересной практикой в музыке со времен атонального периода венских композиторов было широкое использование нескольких крошечных тональных ячеек» [6, 205].

Первая пьеса сюиты представляет восьмитактовую тему Монка “Round Midnight” в неизменном виде. Затем Крам извлекает первый пассаж — восходящее арпеджио, состоящее из чистой кварты, большой секунды и чистой кварты, за которыми следует нисходящая большая терция, — и использует его как фундаментальный структурный блок для всего произведения. Другие важные интервалы, которые встречаются на протяжении всей темы и произведения в целом, — это малые секунды и тритоны, уменьшающие основной мотив, превращая тему Монка в аморфный поток мотивного развития.

Развитие цикла отражает концепцию всего произведения, которая связана с постепенным сближением между темой Монка и трансформациями Крама, а также

дихотомию завершенности и открытости. Неопределенная затихающая концовка всего цикла предполагает возможность семантического поглощения темы Монка авторскими трансформациями Крама, к которым слушатель приходит после долгого размывания контуров оригинальной темы.

Уже в «Шараде» тема разбирается на составляющие её интервалы. «Предчувствие» реконструирует ключевые мотивные элементы темы Монка, но Крам использует это фрагменты для создания новых мотивных объединений, на основе материала основной темы. Именно здесь возникает ее новый конструктивный вариант. «Паутина и горох» представляет развитие мотивного материала еще более глубоко, чем во второй пьесе. В «Заклинании» Крам соединяет ключевые фрагменты мелодии Монка со своей собственной сквозной темой, возникшей в конце третьей пьесы. «Возвращение Голливога» — это гротескный коллаж из мотивных обрывков «Вокруг полуночи» и аллюзий на джазовые гармонические обороты. «Ночной блюз» возвращается к узнаваемому повторению ключевой темы, но Крам трансформирует его в подобие блюза. Эта пьеса трансцедентально сложна по своем ритмическому рисунку и игре динамике и акцентами (см.рис.7).

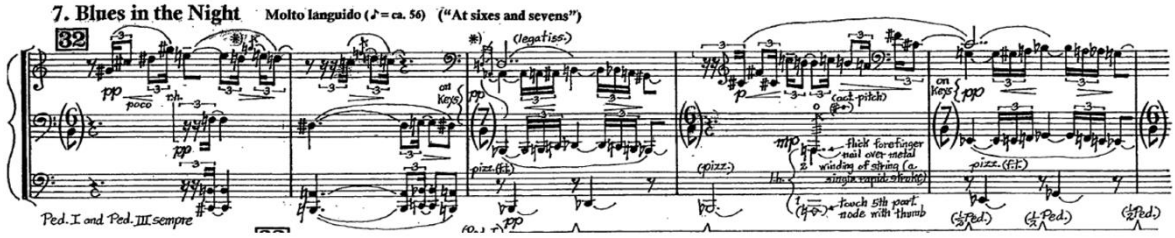


Рисунок 4. Начало седьмого номера

«Каденция со звоном колоколов» — это последняя трансформация Крамом темы Монка, в котором ее звучание доходит до гротеска и максимального искажения. Наконец, в «Полуночной трансформации» тема Монка возвращается полностью, узнаваемая, но всё ещё окружённая трансформациями Крама — в конце варианты Монка и Крама соединяются в едином интонационно-гармоническом комплексе. Рисунок 5 представляет собой фрагмент, в котором отчетливо видны реконструкции темы Монка и «мерцание» узнаваемых тематических элементов в трансформациях Крама. Такая тончайшая тематическая, стилевая и акустическая проработка материала отвечает художественному мировоззрению композитора. «Надеюсь, что мои пьесы не будут слишком предсказуемы, — говорил Крам в одном из интервью. — Хотелось бы думать, что мой стиль в целом не претерпел каких-то сильных изменений, и я привношу в каждую композицию нечто новое, делающее ее уникальной» [5].

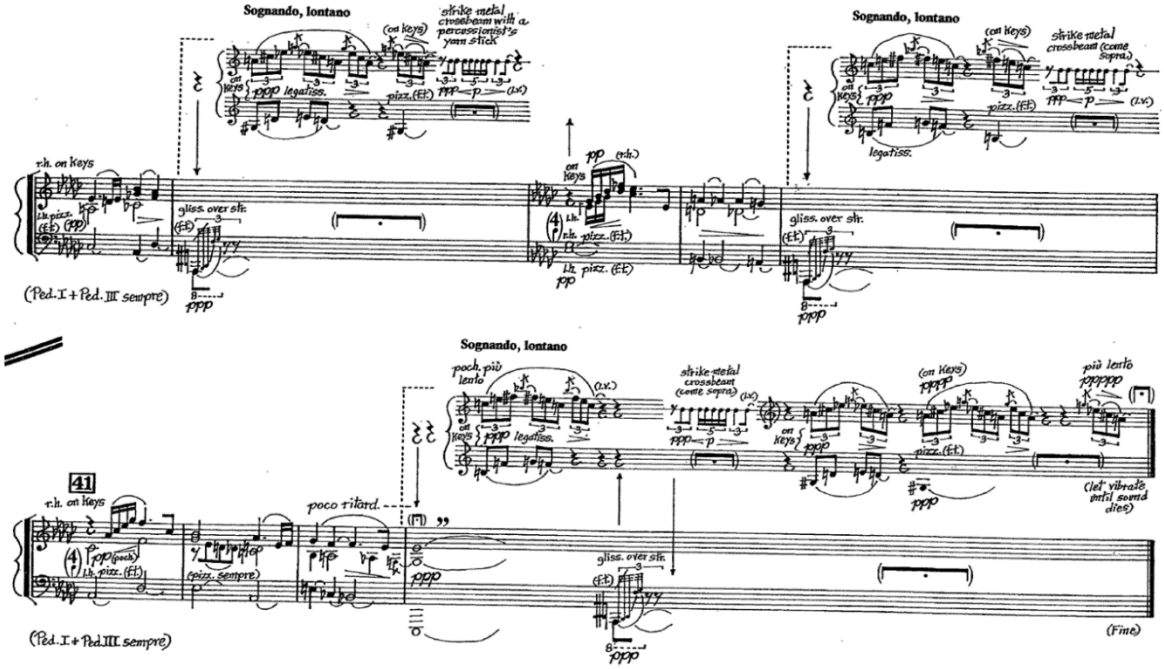


Рисунок 5. Завершение цикла

Звуковая алхимия джазовой стилистики Монка и сложная многослойная тембровая палитра Крама оказываются связаны сложной цепью взаимодействий. Используя тему Монка, Крам извлекает из нее отдельные элементы, чтобы выстроить художественно-акустическую концепцию всей сюиты путем постоянных метаморфоз. Мотив трансформируется посредством обычных методов транспозиции, ретроградации, инверсии, увеличения, уменьшения, усечения и фрагментации — этот список можно продолжать. Однако границы этих техник значительно расширяются в сочетании с тембровым развитием, характерным для стиля Крама, и его трактовкой колористических и тембровых возможностей инструмента. В гармонической сфере цикла, подобно ряду других произведений композитора, «проявляется атональное письмо, элементы битональности, иногда композитор обращается к двенадцатитоновой технике. Часто в цикле появляются старинные бурдоны, «сцепляющие» весь цикл в единое целое» [1, 11].

Фортепианный цикл «Маленькая ночная музыка» становится примером органичного слияния традиционного и новаторского, популярного и академичного, убедительно связывая американский джаз и современную академическую музыку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максименко, С. Б. К вопросу о некоторых композиторских и исполнительских особенностях "Макрокосмоса" Джорджа Крама / С. Б. Максименко // Музыкальное образование и наука. – 2016. – № 1(4).
2. Переверзева, М. В. Инструментальные искания Кейджа и Крама: Параллели и парадоксы / М. В. Переверзева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2019. – № 5(64). – С. 149-159.
3. Петров В.О. «В песчинке мир найти сумей» (интервью с Д.Н. Смирновым, комментарии и примечания В. Петрова) // Музыкальная академия. – 2013. – № 1.

4. Нуруллина, Р. Ф. История джазового искусства на примере выдающихся музыкантов-исполнителей / Р. Ф. Нуруллина // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: Сборник статей / Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива». – 2021. – С. 144-150.
5. An Interview with George Crumb by Marc Medwin // MusicWeb International URL:http://www.musicwebinternational.com/classrev/2009/Nov09/crumb_interview.htm (дата обращения: 05.09.2025).
6. Borroff, E. Three American Composers. University Press of America, 1986, pp. 199-208.
7. Crumb, G. Music: Does it have a future? The Kenyon Review, Summer 1980., Pp. 115-120.
8. Pearsall, B. “Dialectical Relations Among Pitch Structures,” George Crumb & The Alchemy of Sound, Colorado College Music Press, 2005.
9. Porter, A. in Gilbert Chase, “George Crumb: Portraits and Patterns,” George Crumb: Profile of a Composer, (C.F. Peters Corporation, 1986).

Чуменко Алексей Леонидович
аспирант департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: chumenkoal715@mgpu.ru
Научный руководитель - доктор педагогических наук, профессор
департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Рощин С.П.

Chumenko Alexey L.
Postgraduate student of the Department of Fine,
Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Scientific advisor - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts Moscow City Pedagogical University
Roshchin S.P.

СТИЛЬ «ПИН-АП» В КУЛЬТУРЕ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается история, причины возникновения и развития такого жанра визуальной культуры как «пин-ап», а также прослеживается путь данного стиля от иллюстраций в недорогих периодических изданиях до излюбленной «низовой» солдатской визуальной культуры Второй мировой войны. Приводятся исторические сведенья, демонстрирующие пример успешного применения этого стиля, родившегося как типично мирный и мечтательный, но снискавшего славу в отнюдь не мирной среде. Приводятся краткие сведенья об основах жанра, его характерных чертах и о том, как подобное культурное явление может при грамотном отношении обрести всенародную популярность и даже сыграть мотивирующую роль в военное время.

Ключевые слова: пин-ап, плакат, искусствоведение, культура.

«PIN-UP» STYLE IN A CULTURE OF A MIDDLE OF 20TH CENTURY

Abstract. The article examines the history, reasons for the occurrence and development of such a genre of visual culture as "pin-up". It also traces the path of this style from illustrations in inexpensive periodicals to the favorite "grassroots" soldier visual culture of World War II. Historical information is provided that demonstrates an example of the successful application of this style, born as typically peaceful and dreamy, but gaining fame in a by no means peaceful environment. Brief information is given about the basics of the genre, its characteristic features and how such a cultural phenomenon can, with a competent attitude, gain wide popularity and even play a motivating role in wartime.

Keywords: pin-up, poster, art education, culture.

Военное время и военная среда, точно также как и мирная - является областью приложения труда художника, полем для воплощения творческих идей и той сферой жизни общества, которая остро нуждается в искусстве, отбирает из него наиболее действенное и эксплуатирует его для достижения своих целей. Если войны прошлого сводились сначала к формуле «кто кого пересилит», а затем «кто кого передумает», то война новейшего времени, война информационной эпохи – это ещё и «кто привлекательнее явит себя нужной группе населения Земли». Для каждой идеологии наиболее ценна своя группа населения: для монархистов – элиты, для социалистов – пролетарии, для националистов – представители конкретной нации, для феминисток – женщины и т.д. Учитывая, что Старый свет (а Россия является его частью) стремительно стареет и вымирает – стратегически более разумным является не борьба за сердца большинства (как то продвигали эгалитаристы демократы), а борьба за сердца молодых (меньшинства, но стратегически важного) [2],[3]. Искусство на войне часто смешивают с понятием «пропаганда». И казалось бы, что тут нового, ведь пропаганда существовала и ранее. Но пропаганда былых лет действовала иначе, поскольку могла воздействовать преимущественно лишь на собственное население. В эпоху информационного противостояния интернет-технологии делают и бессмысленными, и вредными «замыкательство» и искусственно чинимые информационные барьеры. Напротив, чтобы победить в деле создания привлекательного образа своего государства, нашему обществу следует не самоустраняться от информационной конкуренции, а участвовать в ней посредством создания качественного творческого продукта. И для этого важно изучать опыт иных стран и более всего – тех, кто добился результатов в деле успешной самопрезентации как в мирное, так и в военное время.

Итак, обозначив проблему, перейдём к теме, вынесенной в заглавие. Что такое «пин-ап» и почему это понятие стало связано с военной средой?

Термином «пин-ап» (от англ. pin-up «приколоть, пригвоздить, пришпилить») обозначались незамысловатые по сюжету плакатные изображения жизнерадостных, утрированно привлекательных идеализированных молодых девушек (одетых вполне допустимо, хоть и с долей эротизированности). В качестве сюжета в данном изобразительном жанре могут использоваться курьёзные ситуации (падение в пруд, «противостояние» с собакой), как правило, присутствует некий тематический элемент или образная часть какой-либо истории (Рис.1).

Рис.1. Работы мастеров «пин-апа»: Эрнста Кирияки, Эрла Морана и Джила Элвгрена

Относительно несложные в техническом исполнении (если сравнивать с академическим рисунком), они не содержали живописных нюансов и сложных цветовых переходов, поскольку были заточены под массовую полиграфическую печать (которая так или иначе обобщает цвета, оттенки и полутона) и относятся скорее к ярким иллюстрациям (обычно пастельным, с изрядной долей валёрности), нежели к академической живописи или рисунку.

Появившись как образы рекламной продукции, календарей, журналов и открыток, рисованные девушки стиля «пин-ап» сыграли свою роль во Второй Мировой войне, став настоящим «солдатским народным визуальным фольклором» и найдя своё применение на «боевой раскраске» военной техники. Однако, обо всём по порядку.

«Пин-ап» как стиль начинался задолго до войны. Он берёт своё начало в иллюстрациях и рекламе, которую рисовали художники, получая за это совсем небольшие деньги. Большинство людей, живших в последней четверти девятнадцатого века и первой половине двадцатого, не имели возможности посещать музеи или приобретать книги по искусству. Единственным произведением искусства, которое они регулярно видели, были иллюстрации. Во всех своих разнообразных формах иллюстрации проникли во все сферы жизни и вплелись в саму ткань повседневности. В этом смысле искусство иллюстрации можно назвать настоящим искусством широкой публики.

Как известно, начало 20го века ознаменовалось расцветом в Европе стиля «ар-нуво»/«югенд», тяготевшего к стилизованным изображениям, среди которых чувственные идеализированные девушки являлись наиболее частыми героинями. После окончания Первой Мировой войны солдаты американского военного контингента возвращаются на родину, привозя образцы такого европейского идеализированного романтического (а в случае с французскими открытками – и эротизированного) искусства. Художники-иллюстраторы, работавшие над оформлением журналов и сувенирной продукции, быстро берут на вооружение эти вещи и дают им развитие. Альберто Варгас, художник, которому суждено было занять центральное место в истории американского пин-ап, начал свою карьеру под сильным влиянием европейского стиля. Молодой перуанец, Варгас изучал искусство в Швейцарии, прежде чем приехать в Нью-Йорк в 1916 году. Идеализированные девушки европейского «ар-нуво» вдохновляли его в Европе и продолжали вдохновлять в Америке в 1920-е и 1930-е годы (Рис. 2).

Рис.2. Альберто Варгас и его иллюстрации

Технический прогресс не стоит на месте, развивается многотиражная офсетная печать, и как следствие - происходит расцвет журнальной иллюстрации[10]. Как и в случае с приключенческой и детективной литературой, основные расходы при печати журналов были связаны с оформлением обложек. Многие из этих ранних журналов работали с очень ограниченным бюджетом, и некоторые из них закрылись после выхода в свет своего первого тиража. Художественное оформление отражало нехватку средств, и обложки для них обычно создавались малоизвестными исполнителями, не требовавшими высоких гонораров. Да и статус таких журналов был невысок, так что мало кто из известных иллюстраторов взялся бы за них. Даже позже, с увеличением бюджетов журналов и увеличением их объёма, искусство «пин-ап» продолжало считаться малоизвестной специальностью. Между обычными журнальными иллюстраторами и теми, кто работает в сфере «пин-апа», было мало общего. Однако со временем жанр развивался, и такие художники как Эрл Бёрджи, Енох Боллз и Джордж Кинтана, подняли художественный уровень «пин-апа», они стали доминировать на обложках журналов этого стиля. К концу 1920-х годов почти в каждом гараже Америки над верстаком была выставлена "знойная красавица" Рольфа Армстронга, Эрла Морана, Эрла Мак Ферсона или Билли Деворсса (Рис. 3).

Рис.3. Работы мастеров «пин-апа»: Эрла Морана, Рольфа Армстронга и Билли Деворсса.

Произошло то, что десятилетиями позже произойдёт и с таким явлением как комикс: выработанное в Европе малозаметное художественное явление, подхватывается предприимчивыми американцами, развивается, обретает популярность – и вот, весь мир уже считает именно американцев родоначальниками этого явления[13]. Поскольку подобное происходило многократно – очевидной становится мысль, что культурной прослойке всякой страны следует отслеживать художественные (да и вообще творческие) явления, имеющие в народе стихийную популярность, и стимулировать их развитие (избегая при этом снобизма и излишнего скепсиса).

Отдельно стоит оговориться об эмоциональном наполнении работ стиля «пин-ап». Ведь нетрудно заметить, что почти на любой работе, героини смеются, радуются. Мимика изображаемых лиц практически никогда не бывает нейтральна (Рис. 4). В сочетании с яркими цветами это создаёт определённый «восторженный» эффект. Это может объясняться тем, что творились эти картины на фоне экономического упадка, вошедшего в историю как «Великая депрессия»[10, с.31]. Печатные издания 20х-30х годов были тем местом, где и художники и писатели придавались своим мечтаниям о лучшей красивой и счастливой жизни. Да и издатели поощряли такое фантазирование, поскольку оно пусть и

временно, но облегчало жизнь людей и давало им надежду. Поэтому девушки стиля «пин-ап» утрированно прекрасные, счастливые и радостные. Такова была мечта творцов и их издателей о новой, лучшей жизни. Данная особенность прочно вошла в основы жанра.

Рис.4. Работы мастеров «пин-апа»: Эдварда Рунчи, Джила Элвгрена и Эрла МакФерсона.

Рассмотрим некоторые факторы, которые привели к выделению группы художников, ставших основными разработчиками данного стиля. Существует большое число художников, которые своим творчеством стремятся обращаться к широкой публике, а не к бесконечно малому "миру искусства", и от которых неизменно требовалось эффективно коммуницировать с широким кругом людей посредством своего творчества. Их относят к категории коммерческих художников, которые, как следует из названия, ведут свою деятельность ради финансовой выгоды. Утверждать, что коммерции не должно быть места в сфере искусства, значит, по сути, заниматься самообманом. Редко можно встретить художника, который не надеялся бы на денежное вознаграждение за свои усилия. Работы этих художников всегда были настолько ясными, что ни одному критику никогда не приходилось как-либо интерпретировать и объяснять их для нужд широкой публики. Уровень качества и мастерства в их работах контролируется редакторами, а не критиками-искусствоведами. Возможно, из-за того, что они работают в таком условно "реальном" мире, а не в рамках художественного сообщества, их принято отделять от академистов и относить к категории ремесленников[8]. Однако, будучи избавленными от влияния веяний «мира искусства», такие художники обладают большей свободой для творческого эксперимента, поскольку их основные заказчики оценивают их работы по иным критериям, оставляя творческие вопросы целиком на совести самих творцов. Подобная свобода творчества ещё более характерна для т.н. «андерграунда» (поскольку там отсутствует даже влияние коммерции), однако это тема для отдельного исследования.

Художники стиля «пин-ап» вовсе не были самоучками: практически каждый из них прошёл тщательную подготовку в тех же художественных школах и на том же уровне или выше, что и их коллеги, рисовавшие в рамках «мира высокого искусства». Современные художники, которым показывали работы Джила Элвгрена, были глубоко впечатлены его композиционным умением и богатой живописной техникой. Забавный парадокс заключается в том, что эти художники, которых традиционная система галерей избегала, оказались очень востребованными среди народа. Поэтому когда разразилась Вторая мировая война – именно стиль «пин-ап» стал тем художественным стилем, который вошёл в армейский быт, украшая его и служа солдатам выражением их мечты о счастливой светлой жизни, а равно и выражая типично мужские глубоко укоренённые в психологии

модели мировосприятия. Что полезно и в мирное время, а в военное - просто необходимо. Поскольку суть всякого художественного стиля может быть разобрана с научной точки зрения[9] – рассмотрим эту сторону вопроса.

О связи высоких физических нагрузок и насилия с уровнем гормона тестостерона, активизирующим решительность, склонность к риску и повышающим уровень агрессии в организме мужчины, написано немало исследований. Например, сотрудники Воронежского государственного медицинского университета В. Н. Калаев и М. С. Нечаева в своём исследовании 2020г. «Генетика агрессии» прямо утверждают, что «основными веществами, отвечающими за агрессивное поведение человека, являются гормон тестостерон и медиатор серотонин»[4,с.21]. Причём среди прочего авторы ссылаются на исследования доктора Т. Г. Амстиславской, установившей опытно, что уровень тестостерона может повышаться и от простого созерцания объекта, запускающего каскад нейро-реакций[1]. Именно поэтому исторически и эволюционно понятия силы, мужества, войны, победы и властности - связывались с образами привлекательных женщин. В этом проявляется глубинный механизм мужского мировосприятия, коренящийся в первобытных временах и являющий собой внутреннюю суть всякого мужчины. Поэтому нарисованные женские подчёркнуто (и даже утрированно) привлекательные образы «пин-апа» широко распространились там, где реальных женщин почти не было. На войне, в армейской среде. И речь идёт не только о наличии самих плакатов в солдатской среде, но и о непосредственном воспроизведении жанра на военной технике. Связь воинской среды с щёгольством, помпой и украшательством – также тема, прекрасно изученная множеством историков военного костюма. От боевой раскраски и татуировки человека палеолита до цветастых ландскнехтов, гусаров и солдат современности[14]. Вторая мировая хоть и пришлась на эпоху массовых тоталитарных идеологий, унификации и единообразия в форме, однако и на ней нашло свой выход желание человека украшать предметы быта и придавать им молодцеватый мужественный вид. Этим занимались все стороны войны. Однако если советские солдаты украшали свою технику в основном каллиграфическими плакатными надписями с минимальным количеством изображений («Такой-то завод – фронту», «За Родину!» либо знаменитое «На Берлин!»), а немцы – геральдикой (известные по кинематографу «бубновые тузы», сердца и драконы Люфтваффе), то американские войска рисовали на технике улыбающихся красоток «пин-апа». Исследователи стиля Чарльз Мартиньетт и Луис Майзель в своём исследовании утверждают, что в каждой эскадрилье сил военной авиации был свой художник, ответственный за оформление фюзеляжей самолётов. Командование не запрещало такой вид самодеятельности и самовыражения солдат. Бойцы давали своим самолётам имена, обычно женские, и вдобавок рисовали на фюзеляже красавиц (Рис.5).

Рис.5. Солдатское искусство росписи боевой техники в жанре «Пин-ап».

Исследователи также утверждают, что «подобное украшательство техники вызывало определённую привязанность к ней, и экипаж изо всех сил старался вывести из боя свою «красавицу» целой и невредимой» [16]. Подобное явление даже получило в искусствоведении и истории военного искусства имя «nose art», дословно «роспись носа» (имеется в виду фюзеляж боевого самолёта) [6], [15]. Подобное отношение к боевой технике как к одушевлённому существу – можно проследить с давних времён, когда рыцари давали имена своим мечам. Ветераны отмечали, что подобное отношение к самолёту помогало

экипажу ощущать себя более сплочённым коллективом и привносило дополнительную нотку соревновательности в боевую работу авиаторов.

В послевоенные годы искусство рисования «пин-ап» начинает постепенно уступать место фото-индустрии. Индустриализация возвращается с военных рельс на мирные, книжный бизнес растёт, полиграфия процветает. Появляется множество глянцевых журналов с большими возможностями. Вместе с ними развивается искусство фотографии. Поэтому к 1970-м годам фотография вытесняет жанр «пин-ап».

Однако благодаря воинскому сообществу и благодаря мудрости военного руководства, не ставшего препятствовать массовым случаям выражения солдатского визуального фольклора, жанр «пин-ап», изначально родившийся в совершенно иной нише, прочно вошёл в историю как солдатское «низовое» (но от того не менее ценное) искусство. Искусство, как сейчас бы сказали «кастомизации» типовой военной техники, привнесения в неё нотки индивидуальности, и как следствие – «срастанию» экипажа со своей боевой машиной, персонификации её. Что служит важному делу создания комфортной психологической среды для воина и, в конечном счёте, – победе в войне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амстиславская, Т.Г. Роль центрального серотонина в регуляции полового поведения самцов / Т. Г. Амстиславская // Психофармакология и биологическая наркология. – 2008. – Т. 8, № 1-2-1. – С. 2271-2279.
2. Буровкина, Л.А. Народная культура как комплексная система трудового, духовно-нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения / Л.А. Буровкина, М.В. Ноздрачева // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса: Матер. науч.-практ. конф. / под ред. С.М. Низамутдиновой. – М.: УЦ Перспектива, 2018. – С. 214-220.
3. Дубровин В.М, Чуменко А.Л. Национальное самосознание: проблемы и пути решения. Взгляд со стороны преподавания изобразительного искусства. / Дубровин В.М, Чуменко А.Л. // Образовательная парадигма современной творческой педагогики. В 3-х частях / под ред. С.М. Низамутдиновой. – М.: УЦ Перспектива, 2022. – С. 645-701.
4. Калаев, В.Н. Генетика агрессии: прямые и обратные зависимости (гены, нейромедиаторные системы, психоэмоциональное состояние, клеточные аномалии) / В.Н. Калаев, М.С. Нечаева. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2020. – 157 с.
5. Манакова, Ю.А. Женские образы в плакатном искусстве: от pin-up до советского плаката / Ю.А. Манакова, М.И. Гавриленко, Е.Н. Маковецкая // Потенциал российской экономики и инновационные пути его реализации: Материалы международной научно-практической конференции студентов и аспирантов: в 2 частях, Омск, 19 апреля 2018 года. Том Часть 2. – Омск: Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, 2018. – С. 43-46.
6. Маринин, М.О. Тема: "Nose art" в преподавании курса визуального регионоведения / М.О. Маринин // Россия и Запад: диалог культур: Сборник статей XVIII международной конференции, Москва, 23–24 июня 2016 года. Том Выпуск 18. Часть I. – Москва: Центр по изучению взаимодействия культур, 2016. – С. 31-43.
7. Павлюченко, С. Е. Проблемы современной культуры России / С.Е. Павлюченко, В.В. Дзюбан // Молодежная дипломатия и новые вызовы времени: Материалы II международной научно-практической конференции: сборник статей, Москва, 11–14 октября 2023 года. – Москва: Издательский дом "УМЦ", 2024. – С. 567-572.

8. Рощин, С.П. К вопросу о ремесленном и художественном в образовательной парадигме художника-педагога / С.П. Рощин // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса: Материалы научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета, Москва, 16–19 апреля 2018 года. – Москва: УЦ Перспектива, 2018. – С. 227-232.
9. Рощин, С.П. Научное обоснование основных положений изобразительного искусства - важнейшая задача методики / С.П. Рощин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 1(33). – С. 236-241.
10. Рощин, С. П. Основы дизайна и композиции: Учебник / С.П. Рощин, А.С. Хлебников. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Русайнс", 2023. – 176 с.
11. Савельева, О.О. "Красавицы" и "красотки" - поиски идеала красоты в массовой изобразительной продукции / О. О. Савельева // Человек. – 2015. – № 1. – С. 116-132.
12. Ушакова, А.В. Пин-ап в графическом дизайне / А.В. Ушакова // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – 2024. – № 4. – С. 343-352.
13. Чуменко, А.Л. Графическая новелла как часть русского визуального искусства, её место в художественном образовании / А.Л. Чуменко // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 2. – С. 242-252.
14. История военного костюма: от Древнего мира до наших дней: Материалы II Международной военно-исторической конференции, Санкт-Петербург, 24 ноября 2016 года / Под редакцией А.В. Арановича, Д.Ю. Алексеева. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2017. – 202 с.
15. Griffith, G.B. The background and history of Eighth Air Force bomber "nose art" in World War Two / G.B. Griffith, 2001. – 1 p.
16. Martignette, Charles, Meisel, Louis. «The great American Pin-Up»/ C. Martignette. — Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2002. – 448 p.

Чжао Ци
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 297466824@qq.com

Zhao Qi
Postgraduate Student
The Herzen State Pedagogical University

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНСКОГО ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ БАЛЕТЕ: НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК «МУЛАН» И «ВОСЕМЬ ЖЕНЩИН, БРОСИВШИХСЯ В РЕКУ»

Аннотация. В данной статье исследуется, как меняется образ женского героя в современном китайском балете, служа своеобразным зеркалом глубоких культурных и социальных перемен в Китае. Интерес к этой теме растет на фоне глобализации искусства, когда национальные сюжеты обретают новое звучание благодаря синтезу западных хореографических техник и традиционной китайской эстетики. Центральная задача работы - через анализ конкретных спектаклей Ляонинского балета, таких как «Мулан» и «Восемь женщин, бросившихся в реку», выявить общие тенденции, уникальные различия и новаторские подходы в изображении женских персонажей. Для этого используется целый ряд методов, включая сравнительный, культурно-исторический, структурно-семантический и иконографический анализ. В фокусе внимания оказываются исторические и культурные истоки этих образов, художественные приемы для их раскрытия, а также то, как традиционные ценности интегрируются в современное понимание женственности. Результаты показывают, что произошел значительный сдвиг от привычных архетипов к многогранным характерам.

Ключевые слова: Китайский балет, женский герой, эволюция образа, китаизация балета, культурный синтез, «Мулан», «Восемь женщин», национальная идентичность, художественные средства.

EVOLUTION OF THE IMAGE OF THE FEMALE HERO IN CONTEMPORARY CHINESE BALLET: ON THE EXAMPLE OF THE PRODUCTIONS OF «MULAN» AND «EIGHT WOMEN WHO THROWN THEMSELVES INTO THE RIVER»

Annotation. This article examines the evolution of the female hero archetype in contemporary Chinese ballet, positioning it as a mirror reflecting profound cultural and social transformations in China. The interest in this topic is growing against the backdrop of art globalization, where national narratives acquire new resonance through the synthesis of Western choreographic techniques and traditional Chinese aesthetics. The central aim of this work is to, through the analysis of specific productions by the Liaoning Ballet, such as «Mulan» and «Eight Women Braving the River, » identify overarching trends, unique distinctions, and innovative approaches in the portrayal of female characters. To achieve this, a range of methods is employed, including comparative, cultural-historical, structural-semantic, and iconographic analysis. The focus is placed on the historical and cultural origins of these images, the artistic devices used to convey them, and how traditional values are integrated into a modern understanding of femininity. The findings demonstrate that a significant shift has occurred from stereotypical archetypes towards characters with multifaceted personalities.

Keywords: Chinese ballet, female hero, evolution of the image, sinicization of ballet, cultural synthesis, Mulan, Eight Women, national identity, artistic means.

Введение в проблему

Эволюция образа женского героя в современном китайском балете служит ярким отражением не только художественных поисков, но и глубоких культурных, социальных и идеологических трансформаций, происходящих в Китае. Эта тема становится особенно **актуальной** в условиях глобализации искусства, где традиционные национальные сюжеты обретают новое звучание через призму западных техник. В результате возникает уникальный синтез, целенаправленно подчеркивающий китайскую идентичность. Балет, будучи искусством, заимствованным из Европы, превратился в Китае в мощный инструмент для выражения патриотизма, исторической памяти и социальных изменений в обществе. В рамках этого процесса женские персонажи выходят из привычных стереотипов, воплощая в себе силу, жертвенность и духовную глубину.

Такие знаковые постановки, как «Мулан» и «Восемь женщин, бросившихся в реку» Ляонинского балета, являются наглядными примерами данного феномена [1; 2]. Они опираются на устойчивые национальные нарративы: древнюю легенду о воительнице Мулан и реальный героический эпизод времен антияпонской войны для создания совершенно нового художественного языка. **Цель** данной статьи - анализ эволюции женского героического образа на примере этих двух ключевых постановок. Для достижения этой цели, необходимо решить определенные **задачи**. Исследование *выявляет общие черты, различия и новаторские аспекты в интерпретации женских образов*, демонстрируя их переход от мифологической героини к коллективному символу героизма (сравниваются историко-культурные источники образов). В то время как легенда о Мулан уходит корнями в древнюю поэзию, акцентирующую сыновнюю почтительность и личную верность, подвиг восьми женщин отсылает к реальным событиям Северо-Восточной войны, символизируя коллективную жертву во имя нации. Далее, *анализирует художественные средства* (хореография, драматургия, музыка и сценография), которые используются для раскрытия этих образов через интеграцию западных канонов балета с китайской пластикой тела. Также, *определяет, каким образом в этих персонажах сочетаются традиционные китайские ценности*, такие как патриотизм и жертвенность, с современным прочтением женственности, силы и индивидуальности. В итоге героини предстают не пассивными объектами, а активными субъектами истории. Наконец, *показывает, как эти постановки вписываются в общий контекст* «китаизации» балетного искусства, когда западная форма наполняется национальным содержанием, выступая в роли моста между прошлым и настоящим китайской культуры и способствуя ее развитию в новую эпоху. Такой анализ позволяет осветить не только эстетические инновации, но и их более широкое социально-культурное значение.

Краткий обзор исследований

Современные исследования китайского балета, особенно такие постановки, как «Мулан» и «Восемь женщин, бросившихся в реку», активно освещаются в научной литературе. Существующие работы, которые публикуются преимущественно в китайских специализированных изданиях, сосредотачиваются на процессе китаизации этого искусства, его идеологической роли и уникальных художественных особенностях. Эти исследования подчеркивают, как балет эволюционирует, интегрируя в себя западные и восточные элементы, однако зачастую они анализируют каждую постановку изолированно, без глубокого сравнительного изучения эволюции женского героического образа.

Так, в своей работе Хоу Минь [3] рассматривает балет «Мулан» как яркий пример принципа «гармонии, но различий» в развитии национальной балетной школы. Автор

анализирует эстетику, исполнительское мастерство и хореографию, подчеркивая важность инноваций для продвижения локализации балета в новую эпоху. Исследование показывает, что постановка стремится раскрыть внутренний смысл китайской культуры через синтез с западными традициями, но не проводит сравнений с другими спектаклями. У Юйцзе и Ван Вэньцзюнь [4] исследуют драматургию «Хуа Мулан» через призму формирования «духа Мулан», где такие ценности, как сыновняя почтительность, верность и праведность, передаются через язык танца, конфликты и использование реквизита. Авторы указывают на то, что спектакль, сочетая западные и китайские элементы, создает принципиально новую форму танцевальной драмы. Этот взгляд дополняют Ван Цзицзы и Ань Хуавэнь [5], которые видят в «Мулан» шедевр, синтезирующий традицию и современность, и акцентируют его идеологическую роль в воспевании семейных ценностей, хотя их анализ также ограничивается рамками одной постановки.

Что касается балета «Восемь женщин, бросившихся в реку», то Лю Яньлун и Сян Кэсюань [6] определяют его как этапный для «классического красного балета», основанный на реальных событиях антияпонской войны. Ли Сыи [7] расширяет анализ, сравнивая презентацию китайских элементов в обеих постановках и отмечая общую тенденцию внедрения национальных мотивов в искусство балета. Чжан Мэнни [8] фокусируется на мемориальной функции этого балета, который служит для сохранения исторической памяти о войне. Более глубокий эстетический анализ предлагает Чжан Даце [9], изучая слияние китайской и западной телесных культур и то, как форма передает эмоциональное содержание национального духа. Цзань Юй [10], похожим образом, интерпретирует постановку как шедевр, стирающий границы между Востоком и Западом и раскрывающий силу и нежность женских образов на фоне войны.

При всей ценности этих работ, подчеркивающих именно китаизацию, идеологию и хореографию, в литературе сохраняется заметный пробел. Не хватает комплексного сравнительного анализа, который проследил бы эволюцию женского героического образа в «Мулан» и «Восемь женщинах...» в контексте национальной культурной политики и развития театра. Существующие исследования часто фокусируются на отдельных аспектах одной постановки или описывают общие тенденции без детального сопоставления. Данная статья, предлагая целостный взгляд на эволюцию женских героических образов через призму исторической памяти, художественных инноваций и культурного синтеза, объединяя ключевые идеи исследователей для создания более широкой картины в данном вопросе.

Методы

Для достижения поставленных целей, в исследовании используется комплекс методов, позволяющих глубоко и всесторонне проанализировать эволюцию образа женского героя в выбранных балетных постановках. Центральную роль играет сравнительно-сопоставительный анализ, который позволяет выявить общее и особенное в трактовке ключевых образов. В частности, в «Мулан» героиня представлена как индивидуальная фигура, воплощающая личный подвиг, тогда как в «Восемь женщинах...» акцент сделан на коллективном образе, подчеркивающем групповую жертвенность.

Этот метод тесно интегрирован с культурно-историческим подходом, ориентированным на понимание генезиса образов и их связи с формированием национальной идентичности. Легенда о Мулан, уходящая корнями в древнюю поэзию, отражает традиционные конфуцианские ценности, в то время как подвиг восьми женщин служит воплощением коммунистической исторической памяти. Подобная контекстуализация позволяет рассмотреть обе постановки в рамках более широкой эволюции китайской культуры (от древности к современности).

Важным дополнением служит структурно-семантический анализ, который фокусируется на художественной структуре балетов, включая сюжет, композицию, систему образов и специфику хореографической лексики. Метод помогает выявить смысловые доминанты каждой постановки, такие как конфликт между долгом и личностью в «Мулан» или идея жертвенного единства в «Восьми женщинах...». Через призму драматургии и танцевального языка становится возможным проследить трансформацию женского героического образа от традиционной покорности к активной силе.

Завершает методологическую основу иконографический анализ, который интерпретирует визуальные элементы (костюмы, сценографию и пластику) в качестве носителей культурных кодов. В «Мулан» синтез классических балетных па с элементами ушу символизирует гармоничный диалог культур, в то время как в «Восемь женщинах...» групповые пластические формации отражают идею коллективного духа, визуально подчеркивая эстетическое слияние традиций.

Результаты и их обсуждение

Исследование, посвященное эволюции женского героя в современном китайском балете, рассмотрело постановки «Мулан» и «Восемь женщин, бросившихся в реку» [1; 2]. Его результаты показывают глубокую трансформацию женских образов: от следования традиционным архетипам к современным интерпретациям, в которых национальные ценности органично сплетаются с глобальными художественными трендами. На примере работ Ляонинской балетной труппы видно, как искусство балета не просто сохраняет культурное наследие, но и переосмысляет его в духе нового времени, выделяя важнейшую роль женщин в историческом и социальном прогрессе. Сравнительный анализ двух спектаклей демонстрирует, что эта эволюция является часть более масштабного процесса, так называемой «китаизации» балета, когда западная художественная форма наполняется китайским содержанием и духом, внося вклад в укрепление национальной идентичности. Данные выводы основаны на скрупулезном изучении источников, акцентирующие художественные и идеологические аспекты постановок.

Так, в балете Ляонинского балета [1] образ Мулан трактуется как путь эволюции: от воплощения тихой конфуцианской добродетели, сыновней почтительности, к активной воительнице, чей образ вбирает в себя личную отвагу, стратегический ум и силу духа. В начале спектакля героиня показана в рамках семейного уклада, и ее поступками движет исключительно долг перед отцом. Это прямая отсылка к древней «Песне о Мулан», где та говорит: «У отца нет взрослого сына, у Му-лана нет старшего брата. Я хочу купить седло и лошадь и служить в армии вместо отца». Эта сцена трансформируется из пассивной роли дочери, плетущей у двери ткань, Мулан становится активной участницей войны, ломающей гендерные барьеры. Она маскируется под мужчину и проявляет настоящий героизм на поле боя. Как справедливо указывают У Юйцзе и Ван Вэньцзюнь [4, с. 117], балет мастерски использует танец и драму, чтобы пересказать легенду через четыре призмы: личности, семьи, товарищей и жизни, позволяя объединить фундаментальные элементы китайского национального духа (сыновнюю почтительность, братство, верность и праведность). По мнению исследователей, драматургическая структура раскрывает «дух Мулан» через хореографию, конфликты, сюжетные повороты и реквизит, что делает образ еще более сложным и развитым в динамике [5, с. 19].

Для создания такого образа применяются ключевые художественные средства, главное из которых - синтез западной балетной техники с элементами китайского традиционного танца, создавая новаторский язык для выражения женской силы. Виртуозные поддержки, вращения и прыжки, пришедшие из классического балета, сочетаются со специфической пластикой рук, статичными позами и заимствованиями из ушу, что подчеркивает, как грацию, так и мощь героини. «Мулан» это слияние отражает

путь развития национального балета, в котором западная элегантность обогащается китайскими мотивами, рождая уникальное единство [7, с. 30]. К примеру, сцены подготовки к бою используют движения из ушу для передачи внутренней силы Мулан, а ее па-де-де с отцом или товарищами становятся символами эмоциональных связей и внутренней трансформации. Огромную роль играет реквизит (например, меч, седло, доспехи), который усиливает драматургию, где каждый элемент танца формирует дух героини на ее пути от тихой дочери к воительнице, способной «проходить десять тысяч миль по военным делам» и вернуться с триумфом. Подчеркивается, что подобная «китаизация» балета стремится к гармонии между китайским и западным, раскрывая внутренний смысл национальной культуры через новаторские изменения в эстетике и хореографии [4, с. 118].

В балете «Восемь женщин, бросившихся в реку» создан коллективный, но глубоко дифференцированный образ жертвенности и патриотизма. Восемь женщин представлены не как монолитная группа (как кажется лишь на первый взгляд), а как яркие индивидуальности, каждая со своей психологической глубиной и личной драмой. Основанный на реальных событиях Северо-Восточной антияпонской войны, спектакль повествует о подвиге. Окруженные врагом женщины совершили глубоко личный выбор, предпочтя плену, - смерть в реке. Чжан Мэнни [8, с. 81] видит в этом столкновение исторической памяти с творческой страстью, при этом, балет становится живым воспоминанием о восьми героинях военного времени, показывая как расцвет их сил, так и трагедию. Каждая героиня наделена уникальными чертами. Например, одна является решительным лидером, другая юной идеалисткой, придавая коллективному образу невероятную объемность, эволюционирующему от сцен обыденной жизни к своему трагическому апофеозу. Исследование Цзань [10, с. 63–67] интерпретирует это как «любовь дочери в дыму войны», раскрывая женскую драму через сочетание нежности и силы, что разрушает привычные пространственные ограничения между Востоком и Западом и позволяет танцовщицам воплотить самое сокровенное, - стремление к вере.

Новаторство постановки заключается в использовании классического балетного инструментария для рассказа о суровом героизме и глубокой трагедии. Такой подход подчеркивает эволюцию образов от индивидуальных переживаний к акту коллективной жертвенности. Пуанты и вытянутые линии, традиционные для балета, служат для передачи крайнего напряжения и экспрессии, а групповые композиции создают скульптурные формы, символизирующие абсолютное единство. Балет открывает новое направление в «классическом красном балете», используя язык пальцев ног для повествования об антияпонском героизме, где подвиг восьми женщин продолжает вдохновлять поколения, а сам спектакль был удостоен премии Вэньхуа [6, с. 37]. Чжан Даце, кстати, углубляется в эстетику тела, анализируя слияние китайской и западной телесных культур. Это переплетение форм с эмоциональным содержанием национальной памяти создает таинственное единство, определяя «формальную красоту» и высшую творческую ценность произведения [9, с. 24–25]. Ярким примером служат сцены преследования и финального прыжка в реку. Экспрессивная пластика передает нарастающую психологическую напряженность, а индивидуальные сольные партии плавно переходят в мощные групповые па, подчеркивая переход от личной драмы к коллективному героическому акту.

Драматургическое напряжение спектакля строится на системе контрастов: война и мир, жизнь и смерть, личное и коллективное. Эти противопоставления усиливают эмоциональное воздействие на зрителя и углубляют философские изыскания. Ли Сыи [7, с. 29] проводит параллель как раз с балетом «Мулан», отмечая мастерское внедрение китайских элементов в эстетику обеих постановок. Однако, при сравнении, в «Восьми женщинах...» особый акцент на трагедии придает постановке мощную мемориальную функцию. Героини становятся олицетворением национальной памяти, а их жертва

воспринимается не как поражение, а как высший триумф духа. Акцентируется внимание на женской партии, раскрывающей личную драму на фоне войны. Следуя за мыслью, коллективный образ эволюционирует от изображения обычных женщин к превращению их в вечные символы патриотизма, а их индивидуальные черты придают этому образу человечность и усиливают эмоциональный отклик аудитории [10, с. 115]. Для более наглядного результата анализа ключевых аспектов эволюции образа, представлена таблица (табл. 1).

Таблица 1. Ключевые аспекты эволюции женских образов

Критерий	«Мулан»	«Восемь женщин, бросившихся в реку»
Тип героизма	Индивидуальный, инициативный, осознанный выбор, когда героиня самостоятельно принимает решение о службе вместо отца, эволюционируя от дочери к воину	Коллективный, вынужденно-жертвенный, как единственный выход в окружении врагов, подчеркивающий групповую солидарность и общую судьбу
Доминирующие ценности	Семья, долг перед отцом, личная честь, сыновняя почтительность и верность, интегрированные с личным ростом	Родина, долг перед страной и товарищами, самопожертвование во имя нации, отражающее революционный патриотизм
Хореографическая эстетика	Синтез грации, силы и виртуозности через комбинацию балетных техник и ушу-элементов, подчеркивающий индивидуальную трансформацию	Драматизм, экспрессия, психологическая напряженность и скульптурность групповых композиций, использующих пуанты для трагического повествования
Источник сюжета	Мифологический, архетипический (легенда, поэма «Песнь о Мулан»), позволяющий интерпретировать вечные ценности в современном ключе	Исторический, реальный факт антияпонской войны, служащий мемориальной функцией и идеологическому воспитанию

Анализ полученных результатов позволяет говорить о том, что феномен «китаизации» балета, подробно рассматриваемый в исследованиях, выходит далеко за рамки простого внешнего наложения национальных символов и движений на западную технику. Речь идет о более глубоком процессе - проникновении китайской культурной логики, системы ценностей и эстетических принципов в саму драматургию и хореографическую структуру произведения. Успешная локализация балета строится на диалектике гармонии и различий [3, с. 78]. «Презентация» китайских элементов в этих постановках отражает виртуозное слияние традиций. Балет, имеющий европейское происхождение, в Китае обретает новую тенденцию развития, при этом, интеграция национальных мотивов служит инструментом глобального воздействия.

Дополняет эту перспективу Чжан Даце [9, с. 23] своим анализом эстетики тела в балете «Восемь женщин...». Исследователь показывает, как слияние китайской и западной телесных культур рождает уникальную формальную красоту, которая, в свою очередь, определяет художественную образность и творческую ценность произведения. Применительно к рассматриваемым постановкам это, прямым образом означает, что эстетические принципы, такие как гармония тела и духа, органично интегрируются в драматургию. В постановке «Мулан», синтез традиционного и современного достигается

через новаторскую работу с драматической структурой и языком танца. Подобный синтез предоставляет важные ориентиры в создании современного искусства, способного популяризировать традиционную культуру. В конечном счете это усиливает роль китаизации в формировании новых, самобытных эстетических норм.

Выводы и заключение

Исследование, посвященное эволюции образа женского героя в современном китайском балете на материале постановок «Мулан» и «Восемь женщин, бросившихся в реку», выявляет их важную роль в культурном и социальном преобразовании Китая. Анализ демонстрирует, что, несмотря на разное происхождение сюжетов, оба произведения отходят от традиционных, идеологически выверенных типажей к сложным и психологически глубоким характерам, что отвечает современным общественным запросам. Эта трансформация заключена в пересмотре роли женщины из пассивной хранительницы добродетелей в активного творца истории, способного на осознанный героический поступок.

Образ Мулан, олицетворяющий личный героизм, предлагает новое прочтение национального мифа, где на первый план выходит личностное становление, а сыновняя почтительность перерастает в личную инициативу и душевную стойкость. Такой переход художественно подчеркнут синтезом западной балетной техники с элементами ушу, а также драматургией, выстроенной на монологах и па-де-де. Благодаря этому героиня становится символом современной женственности, находящей баланс между традицией и новаторством. В свою очередь, образ восьми героинь воплощает коллективный идеал, в котором личные черты каждой из женщин усиливают эмоциональное воздействие на зрителя их жертвы. Экспрессивная хореография, включающая работу на пуантах и сложные групповые композиции, а также противопоставление тем войны и мира, индивидуального и коллективного, возводят их подвиг в ранг универсальной драмы о человеческом достоинстве. Как верно отмечают исследователи, подобные образы эффективно разрушают стереотипы, рисуя женщин не как фон, а как активных действующих лиц истории.

Ключевым выводом исследования является то, что «китаизация» балета выходит за рамки внешнего наложения национальных символов, проникая в глубинную структуру произведений через интеграцию китайской культурной логики и ценностей (сыновней почтительности, патриотизма, верности) в хореографию и драматургию. Сравнительный анализ выявил, что в «Мулан» акцент на индивидуальности соответствует современным гендерным сдвигам, тогда как в «Восемь женщинах...» коллективный образ подчеркивает национальную память и единство, что делает обе постановки взаимодополняющими в контексте культурной политики Китая.

Таким образом, современный китайский балет через образы Мулан и восьми героинь знаменует переход от традиционного изображения женщины как символа к восприятию ее как активной силы, способной влиять на исторический процесс. Постановки не только способствуют развитию национального балетного искусства, но и укрепляют культурную мягкую силу Китая, интегрируя традиции в глобальный контекст. Результаты исследования заполняют пробел в изучении эволюции женских образов, предлагая комплексный взгляд на их роль в отражении социальных изменений и национальной идентичности. Дальнейшие исследования могут быть направлены на изучение влияния этих постановок на восприятие гендерных ролей в международной аудитории, а также на анализ других современных китайских балетов, продолжающих тенденцию китаизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мулан [Электронный ресурс] : балет в 2-х актах / Ляонинский балет ; хореогр. Ван Юн, Чэнь Хуэйфан ; композ. Лю Тун ; исполн.: Юй Чуанья (Хуа Мулан), Чжан Хайдун (Ли Шо) [и др.]. – Электрон. дан. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=LE148jt-BHc (дата обращения: 05.09.2025).
2. Восемь женщин [Электронный ресурс] : балет / Ляонинский балет ; авт. сцен.: Ван Юн, Чэнь Хуэйфан, Жуань Сяосин ; хореогр.: Чэнь Хуэйфан, Ван Юн ; композ. Лю Тун ; исполн.: Юй Чуанья (Лэн Юнь), Ао Динвэнь (Хуан Гуйцин) [и др.]. – Электрон. дан. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=HMz3NvrLF7E (дата обращения: 05.09.2025).
3. Хоу М. Гармония, но различие, «китайское» развитие балета - краткое обсуждение балета «Мулан» [Текст] // Fashion Dance. – 2023. – № 1. – С. 78–80.
4. У Ю., Ван В. Формирование духа Мулан с помощью танца: исследование драмы балета «Хуа Мулан» [Текст] // World Literature Review (Высшее образование). – 2024. – № 1. – С. 115–119.
5. Ван Ц., Ань Х. Современное восхваление сыновней почтительности, верности, семейных и родных чувств – Пять рецензий на танцевальную драму Ляонинского балета «Мулан» [Текст] // Art Review. – 2021. – № 19. – С. 19–21.
6. Лю Я., Сян К. Балет «Восемь женщин, бросающиеся в реку» открывает новое направление в классическом красном балете [Текст] // New Century Drama. – 2022. – № 4. – С. 37–39.
7. Ли С. Презентация китайских элементов в балетном искусстве - на примере национального балета «Восемь женщин, бросившиеся в реку» и «Мулан» [Текст] // New Century Drama. – 2022. – № 3. – С. 29–32.
8. Чжан М. Столкновение исторической памяти и творческой страсти в период расцвета китайского балета – на примере балета «Восемь женщин, бросающиеся в реку» [Текст] // Music Life. – 2018. – № 2. – С. 80–81.
9. Чжан Д. Об эстетике тела в национальном балете «Восемь женщин, бросающиеся в реку» [Текст] // Журнал Академии искусств Цзилинь. – 2017. – № 6. – С. 22–28.
10. Цзань Ю. Любовь дочери в дыму войны - Рецензия на балет «Восемь женщин, бросающиеся в реку» [Текст] // Популярная литература и искусство. – 2017. – № 16. – 175 с.

Се Сяоминь
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Xie Xiaomin
Postgraduate student
Moscow State Pedagogical University

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Аннотация. Основополагающей педагогической категорией, способствующей освоению русской академической музыки Серебряного века китайскими студентами, в настоящей работе является культурологический контекст, позволяющий глубже понять смысловые особенности камерно-вокальных произведений, изучаемых в классе сольного пения. Обоснование категории культурологического контекста предполагает краткий анализ наиболее распространенных научных подходов культурологической направленности, рожденных в недрах современной российской педагогики музыкального образования высшей школы. В статье выделены компоненты культурологического контекста как педагогической категории, способствующей освоению художественно-образной сущности камерно-вокального искусства Серебряного века в учебном процессе.

Ключевые слова: Русская музыка Серебряного века, культурологический контекст, научные подходы культурологического направления музыкальной педагогики, камерно-вокальное искусство, вокальное обучение, китайские студенты.

CULTURAL CONTEXT AS A PEDAGOGICAL CATEGORY IN THE PROCESS OF MASTERING CHAMBER VOCAL ART OF THE SILVER AGE BY CHINESE STUDENTS

Annotation. The fundamental pedagogical category contributing to the development of Russian academic music of the Silver Age by Chinese students in this work is the cultural context, which allows for a deeper understanding of the semantic features of chamber vocal works studied in the solo singing class. The substantiation of the category of cultural context involves a brief analysis of the most widespread scientific approaches of cultural orientation, born in the depths of modern Russian pedagogy of higher school music education. The article highlights the components of the cultural context as a pedagogical category that contributes to the development of the artistic and figurative essence of chamber vocal art of the Silver Age in the educational process.

Keywords: Russian music of the Silver Age, cultural context, scientific approaches of the cultural direction of music pedagogy, chamber vocal art, vocal training, Chinese students.

Основополагающей педагогической категорией, способствующей освоению русской академической музыки Серебряного века китайскими студентами, в настоящей работе является культурологический контекст, позволяющий глубже понять смысловые особенности камерно-вокальных произведений, изучаемых в классе сольного пения. Культурологический контекст, как педагогическое понятие, содержательно связан с научными подходами, сложившимися в процессе развития культурологического направления российской педагогики музыкального образования высшей школы (11). Поэтому обоснование категории культурологического контекста предполагает:

а) краткий анализ наиболее распространенных научных подходов культурологической направленности, рожденных в недрах современной российской педагогики музыкального образования высшей школы;

б) обобщение компонентов культурологического контекста как педагогической категории, способствующей освоению художественно-образной сущности камерно-вокального искусства Серебряного века в учебном процессе.

Предваряя краткий анализ научных подходов культурологической направленности в музыкально-педагогических работах, необходимо напомнить о некоторых исторических вехах взаимодействия культурологии и педагогики музыкального образования.

У истоков культурологии как философской науки XX века, открывающей пути постижения обобщенных «образов культуры» разных эпох, стояли как зарубежные (Я. Буркхардт, М. Хайдеггер, А. Швейцер и др.) так и российские ученые (С.С. Аверинцев, М.С. Каган, Б.Г. Корнетов и др.). В педагогику музыкального образования России идеи культурологии и культурологические по своей направленности научные подходы вошли сравнительно недавно. Этому способствовали труды известных российских исследователей, в которых сложились положения, расширяющие возможности осмысления взаимосвязи музыкального искусства и культуры в ее целом (1).

Необходимо отметить, что определение научных подходов для решения музыкально-педагогических задач относится к числу достаточно разработанных путей методологического и теоретического обоснования проблемы исследования у российских авторов, что совпадает с общими тенденциями развития гуманитарных наук. Еще в конце прошлого века российская педагогика музыкального образования стала активно взаимодействовать с философией, семиотикой, лингвистикой, а также с новыми направлениями в общей педагогике и психологии. В результате указанного взаимодействия в работах педагогов-музыкантов можно встретить системный, комплексный, семиотический, аксиологический и многие другие интегративные научные подходы.

В качестве примера можно привести диссертацию Е.В. Николаевой, опубликованную, в том числе, в виде монографии (7). Исследователь ввела в педагогику музыкального образования высшей школы целостный концептуальный подход для изучения истоков становления и развития российской музыкально-исторической мысли. В этой теории заложены цивилизационные и культурологические смыслы содержания музыкального искусства и музыкальной педагогики России. Известно, что в современной науке принято выделять три сферы (пласта) музыкального искусства. Это музыкальный фольклор, музыка духовная (или религиозная) и музыка светская в разных ее видах и жанрах. Е.В. Николаева предлагает рассматривать перечисленные составляющие музыкального искусства в музыкально-исторической учебной деятельности целостно, во взаимосвязи всех компонентов. Иначе говоря, целостный концептуальный научный подход в педагогике музыкального образования является наиболее эффективным средством изучения музыкально-педагогической мысли народной, религиозной и светской ориентации в совокупности этих трех направлений. Подобный ракурс обобщения дает основание считать концепцию Е.В. Николаевой вкладом в становление культурологического направления педагогики музыкального образования.

Не менее важный вклад в становление культурологического направления педагогики музыкального образования высшей школы внесли труды Л.А. Рапацкой, которая в начале 90-х годов XX столетия ввела понятие культурологического подхода, который рассматривала как основание для анализа художественно-образной сути музыкальных произведений (12). Исследователь опиралась в своих поисках на феномен художественной культуры как совокупности разных видов искусства и разнообразных видов художественно-творческой и художественно-педагогической деятельности. Позднее

концепция художественной культуры была автором существенно переосмыслена и расширена. На этой базе родилось культурологическое направление педагогики музыкального образования, в арсенал которого вошли ряд новых научных подходов (11).

Исходя из работ Л.А. Рапацкой, культурологическое направление музыкального образования следует рассматривать как одну из методологически значимых основ изучения теории и методики преподавания музыки. Как пишет исследователь, «культурологическое направление … - это открытая, вариативная система научных подходов, обусловленных обшей направленностью развития духовной культуры в сочетании актуальных (инновационных) и сохраняемых (традиционных) ее факторов» (11, с. 50).

Опираясь на цитируемый выше источник можно назвать следующие наиболее значимые научные подходы, относящиеся к культурологическому направлению современной российской педагогики музыкального образования. Это: духовно-аналитический музыковедческий подход, культурно-типологический подход, культурологический подход (там же, с. 52).

Для понимания значимости культурологического направления в процессе профессиональной подготовки музыкантов в высших учебных заведениях, рассмотрим указанные научные подходы.

Духовно-аналитический музыковедческий подход в культурологическом направлении музыкального образования достаточно распространен и универсален по своей направленности. Становлению этого подхода способствовало возрождение интереса советских и российских музыковедов к русской старинной музыке, которая принадлежит хоровой традиции храмового пения. Среди исследователей XX века, благодаря усилиям которых сложился духовно-аналитический музыковедческий подход, выделяют имена М.В. Бражникова, Ю.В. Келдыша, В.И. Мартынова. В их трудах наметились методы анализа русской вокальной и вокально-хоровой музыки в контексте культурно-исторических и духовных реалий. Позднее современный российский ученый В.В. Медушевский распространил духовно-аналитический музыковедческий подход на анализ всех видов и жанров музыкального искусства (6). В методике применения указанного подхода в процессе музыкального образования следует обратить особое внимание на вывод российских музыковедов, указывающий на тесную взаимосвязь духовного и нравственного в искусстве. Этот вывод имеет непосредственное отношение как к проблеме воспитания подрастающих поколений средствами музыки, так и к методологическим основам трактовки историко-культурных процессов в музыкальном искусстве.

Культурно-типологический научный подход связан с философским осмыслением специфики исторического развития той или иной национальной музыкальной культуры. Изучение типологии русской музыкальной культуры неразрывно связано с решением проблемы соотношения западного и восточного факторов взаимодействия в «механизме», регулирующем становление великой русской культурной традиции. Поэтому процесс ее познания китайскими студентами-музыкантами обусловлен постановкой вопроса: к какому типу принадлежит русская художественная культура – к азиатскому или европейскому?

Огромная территория России, расположенная в Азии, нередко позволяет воспринимать русскую музыкальную культуру как «восточную». Достаточно часто эту мысль можно встретить в публикациях европейских ученых. Современный исследователь Л.А. Рапацкая, опираясь на труд известного культуролога Д.С. Лихачева, назвала теорию азиатской типологии русской культуры «мифом», основанным на «гипнозе» географического фактора восприятия страны (11, с. 65). Российские авторы чаще всего пишут о древнем происхождении европейского влияния на развитие русской музыки, начиная с конца X века, когда Русь крестилась по христианскому европейскому обряду. Однако «чисто европейской» культура России так и не стала. Доказательная база этого

факта огромна. Достаточно обратиться к трудам создателя теории евразийства, русского ученого Л.Н. Гумилева, который в XX веке указал на особый путь национального становления русских культурных традиций

Однако, как считает Л.А. Рапацкая, «музыковедческие анализы свидетельствуют: культурная ориентация России в сфере музыкального искусства изначально была европейской, и сравнивая пути развития европейской и русской музыки, можно найти немало точек их соприкосновения. В своей многовековой истории русская профессиональная музыка храмовых и светских жанров интерпретировала христианские певческие традиции Византии, заимствовала и переосмысляла европейские стили барокко, классицизма, романтизма и др. … Русская музыкальная культура всегда сохраняла свою национальную «особость». Иначе говоря, … в русских культурных традициях, есть нечто, не принадлежащее ни Востоку, ни Западу». (11, с. 66 – 67).

Исходя из сказанного, можно предположить, что эффективность освоения китайскими студентами далеких по цивилизационным основам национальных музыкальных культур, в том числе музыкальной культуры России, зависит не только от изучения русского музыкального искусства в курсе истории музыки. Для более глубокого постижения содержательных смыслов конкретных музыкальных произведений, созданных в сложные для анализа исторические периоды, необходимо опираться на культурологический научный подход.

Культурологический научный подход в культурологическом направлении российской педагогики музыкального образования высшей школы не имеет общепринятого определения, поскольку распространяется на все сферы взаимодействия и взаимосвязи произведений музыкального искусства с разнообразными видами и формами культуры на определенных исторических этапах ее развития. Само словосочетание «культурологический подход» достаточно часто встречается в российской музыкально-педагогической литературе, если речь идет, например, о взаимодействии слова и звука в вокальных жанрах или о сопоставлении образов литературы, изобразительного искусства и музыки в программных сочинениях. Однако следует подчеркнуть, что культурологический подход является достаточно широким понятием, и методику его освоения нельзя механически переносить на разный учебный материал.

Использование культурологической составляющей в процессе изучения музыкальных произведений конкретной исторической эпохи, в данном случае произведений камерно-вокальной музыки Серебряного века, предопределяет разработку специальных педагогических средств интеграции культурологического и музыкального анализа. Поэтому, признавая значимость указанных выше научных подходов, относящихся к культурологическому направлению педагогики музыкального образования, следует признать необходимость разработки педагогической категории культурологического контекста. Освоение культурологического контекста позволит китайским студентам-вокалистам глубже понять изучаемое камерно-вокальное произведение, созданное русскими композиторами Серебряного века.

Первоначальное определение контекста (от лат. contutus – соединение) относилось исключительно к сфере текста, письменного или устного. И сравнительно недавно понятие контекста как научного термина наиболее часто встречалось в семиотике и литературоведении (филологии, лингвистике). Например, в литературоведении контекст рассматривался как часть речи, в которой нашли наиболее полное выражение входящие в нее слова. Однако в течение последних десятилетий оно стало все чаще применяться и в других науках, поскольку потенциал исследований контекста различных явлений и понятий в современном научном познании далеко не исчерпан. Можно предположить, что культурологический контекст относится к перспективным категориям развития китайской

музыкальной педагогики, а его применение в будущем не будет ограничено изучением русской камерно-вокальной музыки, но расширено и углублено в иных областях содержания высшего музыкального образования.

Как указывалось ранее, понятие культурологического контекста в педагогике музыкального образования российской высшей школы не разрабатывалось. Изучение исследований гуманитарной направленности показало, что само слово «контекст» в научных трудах используется достаточно свободно и часто не раскрывается. Поэтому мы сформулировали содержательные основы культурологического контекста, исходя из теоретической и практической направленности музыкально-педагогической науки и в опоре на указанные выше культурологические научные подходы.

Обращение к культурологическому контексту продиктовано поиском наиболее эффективных путей освоения сложных процессов развития русского камерно-вокального искусства Серебряного века студентами китайских высших учебных заведений. Исходя из результатов изучения и анализа художественной культуры этой противоречивой и сложной исторической эпохи, основу которой составляет «гармония противоположностей» (9), мы сделали вывод о необходимости включения категории **культурологического контекста в содержание учебного процесса, направленного на адекватное восприятие и исполнительскую трактовку камерно-вокальных произведений разных стилей и жанров, созданных композиторами конца Х1Х – начала ХХ века.**

Проведенное исследование показало, что педагогическая категория «культурологический контекст» отличается многосоставностью. Поэтому обоснование указанной научной категории как неотъемлемой составляющей учебного процесса в классе вокала следует начать с выделения основных ее компонентов. В данной работе к ним относятся:

- историко-стилевой компонент;
- полихудожественный компонент;
- теоретико-музыковедческий компонент;
- индивидуально-творческий компонент.

Как видно из приведенного выше перечня, культурологический контекст камерно-вокальных произведений Серебряного века, который необходимо освоить китайским студентам, отличается взаимосвязанным содержанием. Это позволяет выстроить процесс познания а) в логической последовательности «от общего – к частному», б) в систематичном освоении культурологических основ содержания изучаемой музыки во взаимосвязи всех его компонентов.

Компоненты, составляющие культурологический контекст камерно-вокальных сочинений Серебряного века, тесно взаимосвязаны, отличаются интегративностью и обобщенностью. При этом в вокальной подготовке важно сохранять традиционные виды историко-теоретического изучения произведения, понимать специфику взаимодействия слова и звука, специфику жанра, формы, мелодики, гармонии, ритмики и др.

Итак, выявленная в процессе исследования многосоставность культурологического контекста произведений камерно-вокальной музыки в интегративном взаимодействии его основных компонентов позволила выдвинуть положение, согласно которому освоение камерно-вокального искусства Серебряного века предполагает разработку соответствующих видов анализа. В целом теория включения в содержание процесса вокальной подготовки китайских студентов категории многосоставного культурологического контекста, способствующей пониманию и эффективному освоению произведений Серебряного века, может быть рассмотрена как специализированная сфера музыкальной (вокальной) педагогики. На практике теория культурологического контекста

как педагогической категории может быть реализована в следующих интегративных видах учебной деятельности студентов-вокалистов:

- историко-стилевой анализ изучаемого камерно-вокального произведения;
- полихудожественный анализ изучаемого камерно-вокального произведения;
- теоретико-музыковедческий анализ изучаемого камерно-вокального произведения;
- индивидуально-творческий анализ изучаемого камерно-вокального произведения.

Таким образом, рассмотрев культурологический контекст как педагогическую категорию в процессе освоения камерно-вокального искусства Серебряного века китайскими студентами, мы пришли к следующим предварительным выводам:

а) исследование культурологического контекста связано с интегративными научными подходами, сложившимися в процессе развития культурологического направления российской педагогики музыкального образования высшей школы;

б) освоение культурологического контекста позволяет китайским студентам глубже понимать содержательные особенности, ценности, смыслы камерно-вокальных произведений Серебряного века;

в) культурологический контекст – многосоставная категория, предполагающая в учебном процессе соответствующие виды анализа каждого из компонентов. В их числе выделены: историко-стилевой анализ, полихудожественный анализ, теоретико-музыковедческий анализ и индивидуально-творческой анализ.

г) эффективность освоения компонентов культурологического контекста камерно-вокальной музыки Серебряного века определяется результатами исполнительской работы китайских студентов, которая требует отдельного экспериментального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: учебник. – М.: Академия, 2013. – 431 с.
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2007. – 368 с.
3. Дмитриев Л.Б. Пение//Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю.В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. - С. 227 – 234.
4. История русской музыки: В 10-ти т. / Редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский и др. – М.: Музыка, 1983 – 1997.
5. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.- 166 с.
6. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. – М.: Композитор, 2014. – 632 с.
7. Николаева Е.В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – середина ХУ11 столетия. – М.: ВЛАДОС, 2006. – 208 с.
8. Пути развития русского искусства конца Х1Х – начала XX века/Ред Н.И. Соколова и В.В. Ванслов. – М.: 1972. – 288 с.
9. Рапацкая Л.А. Искусство «серебряного века». – М.: Просвещение: «Владос», 1996. – 192 с.
10. Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. – Спб.: Планета музыки, 2015. – 480 с.
11. Рапацкая Л.А. Культурологическое направление в педагогике музыкального образования эпохи постмодернизма: история становления и характеристика основных научных подходов//Теория и методика общего и профессионального образования: музыка и изобразительное искусство. Монография. Отв. ред. Л.А. Рапацкая. – М.; МПГУ, 2021. – С. 41 – 72.

12. Рапацкая Л.А. Культурологический подход в музыкальном образовании: история и перспективы развития // Ценности и смыслы. – 2016. – № S6. – С. 6-14.
13. Рапацкая Л.А. Православный музыкальный ренессанс в отечественном искусстве и образовании: диалог культур / Л. А. Рапацкая // Ценности и смыслы. – 2017. – № 5(51). – С. 32-43.

Чжан Линюй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: Zlingyu709@gmail.com
Тимофеев Александр Александрович
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: atimofff@ya.ru

Zhang Linyu
Postgraduate Student of the Department of Music Education and Training
The Herzen State Pedagogical University
Timofeev Alexander A.
Candidate of Arts,
Associate Professor of the Department of Music and Instrumental Training
The Herzen State Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ

Аннотация. Провинция Шаньси, которую часто называют «океаном народных песен», является хранителем уникальной части китайского культурного наследия. Местный фольклор представляет собой живущую традицию, в которой древние пласты органично соединяются с современными прочтениями. Данная статья посвящена анализу музыкальных особенностей и исполнительских стилей этих песен, поскольку эта тема остается малоизученной в рамках русскоязычного музыковедения. Основное внимание уделяется мелодическому строю, ритмическому разнообразию и ладовой системе, известной как «Яньюэ Чжэн». Также подробно рассматриваются характерные вокальные техники, такие как «жуньцян» и «шуайцян». Прослеживается влияние на песни местной оперы «Пучжу Банцзы». Методологическую основу исследования составляют исторический, музыковедческий, культурологический и сравнительный подходы. Они позволяют охватить долгий путь эволюции песен от эпохи Ся вплоть до XX века, а также выявить региональные различия между северными, центральными, южными и юго-восточными районами провинции. Результаты исследования подсвечивают основу мелодики, роль импровизации, особые техники дыхания и резонанса. Отмечается и значение современных аранжировок, как, например, в случае с известной песней «Ланьхуахуа». Практическая ценность работы заключается в ее применении в педагогической практике и в области этномузыкологии. Перспективы дальнейших исследований видятся в системной каталогизации и цифровизации этого материала, что откроет возможности для его интеграции в глобальный культурный диалог.

Ключевые слова: Народные песни Шаньси, музыкальные характеристики, исполнительский стиль, ладовая система, вокальные техники, этномузыкология, оперные традиции, культурное наследие.

A STUDY OF THE MUSICAL CHARACTERISTICS AND PERFORMANCE STYLE OF FOLK SONGS OF SHANXI PROVINCE

Abstract. Shanxi Province, often referred to as the “ocean of folk songs,” is a guardian of a unique part of China's cultural heritage. Its local folklore represents a living tradition where ancient layers organically blend with modern interpretations. This article analyzes the musical characteristics and performance styles of these songs, a topic that remains understudied in Russian-language musicology. The primary focus is on the melodic structure, rhythmic diversity, and the modal system known as «Yanyue Zheng» Characteristic vocal techniques, such as «runqiang» and «shuaiqiang, » are also examined in detail. The influence of the local opera «Puzhu Bangzi» on the songs is traced. The research is based on historical, musicological, cultural, and comparative methodological approaches. These allow for tracing the long evolution of the songs from the Xia era up to the 20th century, as well as for identifying regional differences between the northern, central, southern, and southeastern areas of the province. The study's results highlight the foundation of the melody, the role of improvisation, and special breathing and resonance techniques. The significance of modern arrangements, as in the case of the famous song «Lanhuahua, » is also noted. The practical value of the work lies in its application in pedagogical practice and in the field of ethnomusicology. Prospects for further research are seen in the systematic cataloging and digitization of this material, which will open opportunities for its integration into the global cultural dialogue.

Keywords: Shanxi folk songs, musical characteristics, performance style, modal system, vocal techniques, ethnomusicology, opera traditions, cultural heritage.

Введение

Народная музыка служит живым воплощением культурного наследия, храня в себе историю, традиции и мировоззрение своего народа. В богатой палитре китайской музыкальной культуры народные песни провинции Шаньси занимают особую нишу. Они представляют собой удивительный сплав многовековых художественных традиций, на которые повлияли уникальные географические, исторические и социальные условия этого региона. Неслучайно Шаньси называют «океаном народных песен». Такое образное название подчеркивает невероятное богатство и разнообразие местного песенного фольклора. Здесь сформировался самобытный музыкальный язык, который, постоянно развиваясь, умудряется сохранять свою аутентичность. Именно поэтому изучение музыкальных особенностей и манеры исполнения шаньсийских песен сегодня крайне **актуально**, особенно в свете растущего во всем мире интереса к сохранению нематериального культурного наследия.

Хотя китайские исследователи провели большую работу, анализируя местные напевы, например, такие как «Мэн Мэн» или «Цветы красного персика и белого абрикоса», в русскоязычном музыкознании эта тема практически не освещена. Такой пробел во многом связан с языковым барьером и трудностями доступа к специализированным источникам, что мешает целостному восприятию музыкальной традиции Шаньси за пределами Китая. В связи с этим возникает научная задача систематизировать и адаптировать уже имеющиеся знания для их включения в международный контекст.

Данное исследование ставит своей **целью** многосторонний анализ музыкальных характеристик и исполнительских приемов в народных песнях провинции Шаньси. Мы рассмотрим их через призму исторического развития и современных прочтений. В **задачи** работы входит выявление особенностей мелодики, ритма, ладовой системы, а также характерных вокальных техник для разных уголков провинции. Особый фокус будет сделан на использовании лада «Яньюэ Чжэн», приемов вокального украшения «жуньцян», среди которых выделяются «шуайцян» (качание), глиссандо и стаккато. Не менее важно

проследить влияние местных оперных традиций, в частности оперы «Пучжу Банцзы», на становление уникального песенного стиля.

Научная новизна работы заключается в объединении исторического подхода, основанного на актуальных материалах музыковедческих исследований, а также в повышенном внимании к исполнительским нюансам, которые редко становились предметом отдельного изучения в русскоязычных работах. Практическая ценность работы состоит в том, что ее результаты могут найти применение в педагогической практике при обучении вокалистов, в курсах по этномузыкологии, а также в работе музыкальных коллективов, специализирующихся на интерпретации китайского фольклора. Кроме того, это исследование вносит вклад в межкультурный диалог, способствуя более глубокому пониманию китайских музыкальных традиций в русскоязычной академической среде.

Методы

Основу данной работы составили научные публикации, посвященные народным песням провинции Шаньси и вышедшие в свет в период с 2022 по 2025 год. Такой подбор источников позволил совместить в анализе рассмотрение самых современных тенденций в изучении темы с опорой на фундаментальные подходы к музыке. Методология исследования сознательно строится на междисциплинарной основе, поскольку сложность самого объекта - народной музыкальной традиции - требует комплексного взгляда. Именно поэтому в работе интегрированы методы исторического, музыковедческого, культурологического и сравнительного анализа.

С помощью исторического анализа была предпринята попытка реконструировать путь развития песенной традиции Шаньси, начиная с ее древнейших истоков. Отправной точкой здесь послужили археологические находки, в частности, древние китайские колокольчики, которые были обнаружены на территории южного Шаньси и считаются древнейшими музыкальными инструментами Китая [1]. Прослеживая преемственность, можно упомянуть одну из первых задокументированных песен южного региона - «Песню Цзижан» эпохи императора Яо.

Детальный музыковедческий анализ занял в исследовании центральное место. Его задача заключалась в том, чтобы выявить специфические черты мелодики, ритмики и ладовой организации шаньсийских песен. Отдельное внимание было уделено ладовой системе, в частности особенностям семиступенного лада «Яньюэ Чжэн», который во многом и создает тот уникальный звуковой колорит, сочетающий в себе и яркость, и меланхолию. Ритмическая структура изучалась через призму связи музыкального метра (использование размеров 4/4, 2/4, 3/8) с ритмикой местных диалектов, а также через выявление характерных для местной оперы «Пучжу Банцзы» ритмических формул, например сочетания медленного темпа (манбан) с двухдольным (эрсин).

Культурологический анализ был нацелен на то, чтобы раскрыть связь музыкальной формы с более широким культурным контекстом. Ключевым аспектом здесь стало исследование влияния местных оперных традиций, к примеру оперы «Пучжу Банцзы», на вокальный стиль и мелодику народных песен. Кроме того, анализировалась роль диалекта как носителя уникальной фонетической и, как следствие, эмоциональной окраски, которая напрямую определяет артикуляцию и манеру пения [2].

Для выявления регионального своеобразия был применен сравнительный анализ. Он опирался на устоявшееся в научной литературе деление Шаньси на четыре музыкальных региона: северный, центральный, южный и юго-восточный [3]. В рамках сравнения рассматривались доминирующие жанры: например, высокие и протяжные горные песни севера, испытавшие влияние монгольской культуры, противопоставлялись нежным и лиричным мелодиям центрального региона Цзинь. Сравнивались ладовые особенности и вокальные техники, характерные для каждого ареала.

Краткий обзор исследований (литературы)

Современные работы сосредоточены на анализе музыкальных характеристик, особенностях вокального исполнения и культурного контекста. Так, Чжэн Ся (2024) в своем исследовании рассматривает мелодику и элементы импровизации в песне «Мэн Мэн», акцентируя внимание на фундаментальной роли пентатоники [1]. Ма Цзюань (2024) исследует, как диалекты уезда Хэцюй влияют на эмоциональную выразительность и манеру пения [2]. Региональному разнообразию музыкальных стилей внутри Шаньси посвящена работа Гао Синьюй (2023) [3]. Специфические мелодические приемы, такие как скачки в мелодии песни «Цветы персика красные», стали предметом изучения для Лю Бинбин и Ван Шуоцзе (2023) [4]. Ван Луяо и Жэнь Цзиньянь (2022) подробно описывают применяемые исполнителями дыхательные и резонансные техники [5], а Чэнь Сайли (2025) углубляет этот анализ, рассматривая использование глиссандо и стаккато в той же композиции [6]. Вопросы популяризации фольклора через современные аранжировки, на примере песни «Ланьхуахуа», поднимает Ян Нань (2025) [7]. Эмоциональной выразительности песни «Гаолин дяо» посвящено исследование Ян Синьсинь (2024) [8].

В совокупности эти труды раскрывают уникальность музыкального фольклора Шаньси, однако их ограниченная доступность для международного академического сообщества и отсутствие комплексной каталогизации указывают на необходимость дальнейшей систематизации этих материалов.

Результаты и обсуждение

Данное исследование позволило достигнуть целостного понимания того, как развивались и в чем заключается специфика народных песен провинции Шаньси.

Прослеживая исторический контекст, можно увидеть, что истоки народных песен Шаньси уходят вглубь веков, в эпоху Ся (2070–1765 гг. до н. э.). Тогда они рождались и передавались из уст в уста, будучи неотъемлемой частью трудовой деятельности, мифологических поверий и повседневного быта. О ранних музыкальных практиках на этих землях, особенно на юге провинции, свидетельствуют такие археологические находки, как древние колокольчики. Легендарная «Песня Цзижан» времен императора Яо служит примером этой глубокой связи музыки с природными циклами и социальными ритуалами. Последующие эпохи (Тан, Сун и Юань) принесли с собой обогащение мелодики, в основе которой прочно утвердилась пентатоника, вобравшая в себя элементы более изысканной дворцовой и оперной музыки.

В период с VII по XIX век (эпохи Тан–Цин) народная песня Шаньси активно взаимодействовала с местными оперными формами, в частности с оперой «Пучжу Банцзы». Это взаимовлияние привело к органичному слиянию ритмических паттернов и вокальных украшений оперы с исконными фольклорными мотивами, создав уникальный сплав [2, с. 61]. Эволюция продолжилась при династиях Мин и Цин, когда песни гибко адаптировались к изменениям в обществе и местным диалектам, сохраняя при этом импровизационность как ключевую черту устной традиции. Важным рубежом стал XX век, особенно после основания Китайской Республики и в годы Культурной революции, когда народные мелодии Шаньси, в русле официальной культурной политики, подверглись обработке с использованием элементов западной музыкальной техники, таких как гармонизация и новые инструментальные аранжировки[1].

Что касается музыкальных характеристик, то анализ выявляет фундаментальные черты, определяющие уникальность песен Шаньси. Мелодика зиждется на пентатонике,

[1] Политика в области искусства в годы Культурной революции была противоречивой. С одной стороны, происходил жесткий запрет западной музыки и поп-культуры; с другой – осуществлялась навязанная «реформа» традиционного и народного искусства. Прямое западное влияние отрицалось, но его элементы проникали в культуру опосредованно – через идеологически одобренную трансформацию традиционных форм.

которая часто дополняется иными ладами, например, «Яньюэ Чжэн», придающим мелодиям особый эмоциональный спектр. Характерной чертой являются скачки на кварту и квинту, что хорошо заметно в песнях «Мэн Мэн» или «Цветы красного персика и белого абрикоса» [4, с. 10].

Ритмика этих песен отличается свободой и гибкостью, что во многом наследуется от оперы «Пучжу Банцзы» [3, с. 56]. В ней сочетаются неторопливые темпы (манбан) с двухдольными структурами (эрсин), а размеры 4/4, 2/4 или 3/8 естественно следуют за ритмикой местной речи. Это создает ощущение, что ритм не задан жестко, а рождается из эмоционального состояния, позволяя исполнителю варьировать длительности и акценты. Многообразие песен усиливается за счет ярко выраженных региональных особенностей. На севере провинции, испытавшем влияние монгольской культуры и сформированном гористым ландшафтом, преобладают протяжные, высокие и насыщенные напевы. Здесь горные песни (шаньгэ), исторически использовались для общения на больших расстояниях, что порождало особый, эхоподобный эффект. В центральных районах, например, в Цзиньчжуне, мелодии становятся более нежными и лиричными, отличаясь ясностью и трогательной простотой, как в «Цветущей мелодии» из Цзоцюань. А на юге и юго-востоке, граничащих с Хэнань, явственно ощущается оперный колорит Центральных равнин.

Исполнительский анализ позволяет выявить ключевые приемы, придающие народному пению аутентичность и эмоциональную глубину. Центральное место здесь занимает техника дыхания. Вдох производится глубоко и контролируемо, а специальные паузы помогают расставить эмоциональные акценты. Так называемое «подпрыгивание» - техника, напоминающая вибрато - обеспечивает устойчивость голоса в продолжительных фразах [5, с. 122]. Это особенно ярко проявляется в северных горных песнях, когда дыхание подстраивается под высокие ноты, создавая ощущение бескрайнего простора. Не менее важны и резонансные техники. Для извлечения высоких нот используется головной резонанс, чему способствует втягивание ноздрей и подъем кончика языка для фокусировки звука. В среднем регистре важно широко открывать рот и расслаблять небо. Низкие ноты, идеальные для лирических откровений, рождаются в грудном резонаторе с помощью полузева и ощущения вибрации в груди. В совокупности эти методы создают богатство тембра, позволяя передавать тончайшие нюансы: от меланхоличной тоски в «Мэн Мэн», где нежная, мечтательная мелодия отражает глубокие переживания, до светлой игривости в песне «Цветы персика красные, а цветы абрикоса белые». Эмоциональная выразительность в этих песнях имеет множество граней. В «Мэн Мэн» меланхолию подчеркивают мягкие глиссандо и отрывистые стаккато, тогда как жизнерадостность «Цветов...» рождается за счет мелодических «поворотов» и текстов, рисующих весенние пейзажи и романтические чувства [6, с. 94]. Исследование показывает, что исполнительский стиль глубоко связан с культурным контекстом: использование диалектов и удвоенных слов усиливает артикуляционную выразительность, а влияние местной оперы придает драматизма.

Рассматривая современные тенденции, можно заметить, как народные песни Шаньси эволюционируют в условиях глобализации и стремления сохранить наследие. Популяризации жанра способствуют фортепианные обработки, например, «Ланьхуахуа» в транскрипции композитора Ван Лисаня. Как отмечает Ян Нань, «тенденция к созданию значительного количества фортепианных аранжировок, обработок и транскрипций, созданных на материале образцов национальной музыки, указывает на глубинное стремление композиторов во всевозможных формах воспевать любовь к своей культуре и пропагандировать национальное музыкальное искусство» [7, с. 22]. Подобный синтез характерен для творчества композиторов вроде Ван Цзяньчжуна и Чжоу Гуаньжэня, чьи работы интегрируют фольклор в симфонические формы, расширяя аудиторию.

Систематизация подобных обработок важна для образования и исполнительской практики, так как она способствует диалогу культур и включению шаньсийского фольклора в мировой музыкальный контекст.

Сегодня, благодаря современным аранжировкам, включая фортепианные транскрипции, песни становятся доступнее для мировой аудитории, активно участвуя в межкультурном диалоге. В современных условиях, когда многие традиционные формы искусства теряют почву, подобные обработки, как, например, «Ланьхуахуа» или «Цветные облака», выводят фольклор Шаньси за региональные рамки, интегрируя его в мировое концертное и образовательное пространство [8, с. 66]. И важно отметить, что это не столько популяризация, сколько обогащение глобальной музыкальной палитры, на практике подтверждающее теорию культурной гибридизации. Однако возникает важный вопрос: насколько такие обработки сохраняют изначальную эмоциональную глубину? Возьмем, к примеру, песню «Мэн Мэн». Фортепианная версия может нивелировать элемент импровизации, столь характерный для живого народного исполнения, и тем самым сгладить тонкие культурные оттенки, связанные с диалектом и местными обычаями [1, с. 18].

Анализ региональных особенностей показывает, как географическое деление Шаньси на северную, центральную, южную и юго-восточную части напрямую влияет на разнообразие музыкальных стилей. Подобное наблюдение позволяет вписать шаньсийский фольклор в более широкий контекст этномузыкологии, где музыка становится своего рода индикатором социального устройства. Так, высокие и насыщенные мелодии севера, сформированные суровым гористым ландшафтом, можно воспринимать как отражение стойкости местных жителей перед лицом исторических миграций. В то же время южные песни, с их явным оперным колоритом, свидетельствуют о тесной интеграции с традициями Хэнани.

Не менее важной проблемой остается слабая каталогизация и ограниченная доступность нотных материалов по народным песням Шаньси, что серьезно затрудняет их изучение и популяризацию. При том что фольклорное наследие провинции насчитывает свыше 20 000 песен, отсутствие систематизированных собраний приводит к фрагментарности знаний. Аутентичные нотные записи, такие как партитуры для «Мэн Мэн» или «Цветов красного персика и белого абрикоса», зачастую остаются достоянием узкоспециализированных архивов и практически недоступны более широкому кругу исследователей, особенно в русскоязычной научной среде. Эта ситуация ставит под сомнение эффективность текущих подходов к сохранению наследия: способны ли отдельные диссертационные исследования восполнить этот системный пробел, или же они лишь подчеркивают необходимость масштабных национальных инициатив? Цифровая эпоха обнажает эти риски особенно остро: без адекватной фиксации могут быть безвозвратно утрачены уникальные импровизационные элементы, которые просто не передаются стандартной нотной записью.

Для будущего шаньсийского фольклора особенно важны два направления: развитие образовательных программ в Шаньсийской консерватории и создание подробных каталогов аранжировок. Внедрение специализированных курсов по этномузыкологии, где углубленно изучаются мелодика и уникальные исполнительские техники, может подготовить новое поколение вокалистов и композиторов. Их задачей станет тонкое сочетание аутентичности и современных подходов, что напрямую укрепит преемственность традиций. Не менее значимо создание систематизированных каталогов – таких, как сборники транскрипций, упомянутые в исследованиях по китайскому композиторскому творчеству. Если подойти к этому творчески, можно выйти за рамки простых нотных сборников, создав цифровые платформы с аудио- и видеоматериалами.

Такие ресурсы откроют шаньсийские техники дыхания и резонанса для глобальной аудитории и могут стать мощным стимулом для культурного обмена, превратив местные песни в основу для диалога между Востоком и Западом.

Выводы

Уникальность народных песен провинции Шаньси как культурного феномена неоспорима. Они вобрали в себя многовековые пласты традиций, создав невероятно богатый музыкальный язык. Пройдя долгий путь исторической эволюции, эти песни явили миру исключительное разнообразие мелодий, ритмов и вокальных приемов. Звуковой колорит строится на основе пентатоники и таких ладов, как «Яньюэ Чжэн», а характерные скачки на кварту и квинту в композициях вроде «Мэн Мэн» или «Цветы красного персика и белого абрикоса» придают мелодикам особую эмоциональную глубину, напрямую связывая их с повседневной жизнью. Свободная, почти импровизационная ритмика, испытавшая влияние местной оперы «Пучжу Банцзы», органично сочетает метры 4/4, 2/4 и 3/8, следуя за интонациями диалектов, что рождает ощущение удивительной естественности.

Перспективы дальнейшего изучения шаньсийского фольклора заключены в углубленном анализе его обработок, поскольку именно транскрипции служат мостом между аутентичной традицией и современными музыкальными практиками. В качестве примера – фортепианные аранжировки, такие как «Ланьхуахуа» или работы композиторов Ван Цзяньчжуна и Чжоу Гуань Жэнь, которые демонстрируют, как традиционные мелодии, облекаясь в гармонии западной академической музыки, способны сохранять свой уникальный колорит. Систематизация этих материалов в единые ресурсы, дополненные аудио- и видеозаписями, кардинально расширит доступ к наследию Шаньси, интегрируя его в мировой музыкальный контекст. Это, в свою очередь, откроет дорогу междисциплинарным проектам на стыке этномузыкологии, культурологии и цифровых технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжэн Ся. Исследование музыкальных особенностей и исполнения народной песни провинции Шаньси «Мэн Мэн» [Текст]: дис. ... — 2024. — 39 с. — Цзянсийский педагогический университет.
2. Ма Цзюань. Исследование певческого стиля и языковых особенностей народных песен провинции Шаньси: на примере народных песен Хэцюй [Текст] // Дом драмы. — 2024. — № 21. — С. 61–63.
3. Гао Синьюй. Народное очарование и региональный стиль в распространении народных песен провинции Шаньси [Текст] // Аудиовизуальная теория и практика. — 2023. — № 4. — С. 53–58.
4. Лю Бинбин, Ван Шуоцзе. Художественные характеристики и анализ вокала народной песни провинции Шаньси «Цветы персика красные, а цветы абрикоса белые» [Текст] // Арт-панорама. — 2023. — № 28. — С. 9–11.
5. Ван Луяо, Жэнь Цзиньянь. Исследование стиля и техники народных песен провинции Шаньси [Текст] // Голос Хуанхэ. — 2022. — № 7. — С. 122–124
6. Чэнь Сайли. Анализ художественного стиля и техники исполнения народной песни провинции Шаньси «Цветы красного персика и белого абрикоса» [Текст] // Цаньхуа. — 2025. — № 21. — С. 93–95.
7. Ян Нань. Специфика и систематизация обработок и транскрипций в творчестве китайских композиторов [Текст] // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». — 2025. — № 2. — С. 22–30.

8. Ян Синьсинь. Стилевые особенности и эмоциональное выражение народной песни провинции Шаньси «Гаолин дяо» [Текст] // Известные произведения. — 2024. — № 29. — С. 66–68.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Лыкова Татьяна Анатольевна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры языкознания и переводоведения,
Институт иностранных языков
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: pifk.mgpu@mail.ru

Lykova Tatiana A.
Candidate of Pedagogy, Associate Professor,
Department of Linguistics and Translation Studies
Institute of Foreign Languages
Moscow City Pedagogical University

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ТРИАДА С.С. УВАРОВА В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ РЕФОРМАХ РОССИЙСКОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В статье представлен ретроспективный анализ реформаторской деятельности С.С. Уварова, основанной на известной триаде «Православие. Самодержавие. Народность». Проанализированы его педагогические идеи и достижения на посту министра народного просвещения. Рассмотрена образовательная политика России первой половины XIX века, что позволяет для современной педагогической теории и практики использовать не столько сам по себе опыт, сколько мысль, идею, то ценное, что было характерно для уваровской системы образования.

Ключевые слова: С.С. Уваров, система образования в России в XIX в., «Православие. Самодержавие. Народность», педагогические идеи и реформаторская деятельность С.С. Уварова.

S.S. UVAROV'S CONCEPTUAL TRIAD IN THE PEDAGOGICAL REFORMS OF THE RUSSIAN EDUCATIONAL SYSTEM IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

The article presents a retrospective analysis of S.S. Uvarov's reformatory activities based on the famous triad "Orthodoxy. The autocracy. Nationality". His pedagogical ideas and achievements as Minister of Public Education are analyzed. The educational policy of Russia in the first half of the 19th century is considered, which makes it possible for modern pedagogical theory and practice to use not so much experience in itself as thought, idea, and the valuable things that were characteristic of the Uvarov education system.

Keywords: S.S. Uvarov, the education system in Russia in the 19th century, "Orthodoxy. The autocracy. Nationality", pedagogical ideas and reformatory activity of S.S. Uvarov.

В настоящее время особый интерес к личности С.С. Уварова вызывается тем обстоятельством, что с введением в научный оборот понятия «русская модель образования», по-другому представляется его далеко не последняя роль в ее становлении и утверждении. В эпоху Николая I состоялось рождение Императорского технического училища - прообраза русской модели высшей школы, которая создавалась на основе

современной учебно-материальной базы и уже без участия зарубежных профессоров, силами отечественных ученых.

Прослужив на посту министра народного просвещения 16 лет, С.С. Уваров создал такую систему образования, костяк которой, по мнению некоторых исследователей, не претерпел существенных изменений до настоящего времени. В рамках реализации концептуальных принципов своей образовательной программы, С.С. Уваров стремился внедрить в обучение и воспитание религиозность и христианскую нравственность. С позиций советской истории педагогики, такой подход к системе образования вызвал резкую критику, а ее автор, С.С. Уваров, получил клеймо «реакционера» за поддержку крепостнических порядков и монархии.

Однако, на наш взгляд, подобное заключение представляется нам слишком односторонним и упрощенным, хотя и характерным для трактовки исторических событий с идеологических позиций, принятых в советский период XX века.

Деятельность С.С. Уварова в качестве министра просвещения России пришлась на середину правления Николая I. Этот период отличался исключительной интенсивностью по части проведения законодательных мер в правительстве. Внедрение начал православия, самодержавия и народности в стройную систему содержания учебно-воспитательного процесса учреждений образования, стало главным направлением в деятельности министерства просвещения того времени. По новому университетскому уставу 1835 года университеты лишались права руководить школами и создавать научные общества. Учебные заведения были переданы в непосредственное ведение попечителей учебных округов. Попечительство было отличительной чертой российской образовательной системы. Одиннадцатилетний опыт службы С.С. Уварова (с 1811 по 1822 г.г.) на посту попечителя Санкт-Петербургского учебного округа позволил укрепить это уникальное звено системы образования. В 1835 году был принят новый «Устав учебных заведений», в соответствии с которым должность попечителя являлась ответственной и почетной. На эту должность назначались лучшие, образованнейшие и авторитетнейшие люди своего времени из числа лиц, принадлежавшим к высшему правительственному рангу. В числе их оказались выдающиеся деятели отечественной науки и культуры, истинные патриоты, подвижники русской школы (К.Н. Батюшков, Д.Н. Блудов, П.А. Вяземский, Д.В. Дашков, В.А. Жуковский, Н.М. Карамзин, В.Л. Пушкин, М.М. Сперанский, С.Г. Строганов, А.А. Шторх и др.).

Согласно новому университетскому Уставу, при каждом университете полагалось иметь три обязательных факультета: философский, юридический и медицинский. По всем трем направлениям увеличилось число кафедр, расширилось содержание учебных программ. В целом, образовательная политика С.С. Уварова была направлена на активное продвижение в жизнь принципа единства содержания обучения в довузовских образовательных учреждениях и вузах, что позволяло обеспечить преемственность между учебными заведениями различных ступеней.

Следует отметить, что в 30-40-е года XIX в. в России особое внимание стало уделяться профессиональному образованию. К этому времени значительное число учебных заведений, представлявшие возможность получения начального, профессионального образования, принадлежало к различным ведомствам, что отрицательно сказывалось на эффективности общей профессиональной подготовки будущих специалистов. С.С. Уваров направил образовательную политику по пути развития специализированных отделений профессионального образования в общих учебных заведениях. Такая практика быстро завоевала популярность на местах. В Московском учебном округе были открыты курсы по сельскому хозяйству, агрономии, технической химии. При учебных заведениях г. Вильно и г. Курска были открыты курсы для обучения будущих организаторов промышленного

производства. С расширением сети учебных заведений и их специализаций министерство обратило внимание на их материальное обеспечение. Новые классы и отделения снабжались необходимыми программами и учебными пособиями. На русский язык активно переводились иностранные учебники по реальным наукам (математике, физике, химии и т.п.), прежде всего, немецкие.

Занимая длительное время пост министра народного просвещения, граф С.С. Уваров успел воплотить в жизнь все основные принципы управления образованием, концептуальную основу которого составляла его знаменитая триада «Православие. Самодержавие. Народность». Реализация этих принципов изменила подход к общей образовательной политике России.

Знаменитая уваровская триада легла в основу не только народного образования, но и всей государственной деятельности Уварова. Она заключает в себе глубокую «державносозидающую философию».

В глубоком историческом образовании С.С. Уваров видел залог от революционных потрясений, от разлагающих общество атеистических идей, поэтому особое место отводил преподаванию истории на всех уровнях образования для полноценной подготовки российского гражданина. История, по определению Уварова, является главным предметом в воспитании гражданственности и патриотизма: «История образует граждан, умеющих чтить обязанности и права свои, судей, знающих цену правосудия, воинов, умирающих за Отечество, опытных вельмож, добрых и твердых царей»[1].

С.С. Уваров считал, что «преподавание истории есть дело государственное». Основные принципы преподавания: «общей — кратко, современных народов — обширнее, отечественной — со всею нужною подробностью» (впервые опубликованы еще в 1813 в статье «О преподавании истории относительно к народному воспитанию»); при этом в отечественной истории надо выделять наиболее яркие ее этапы, где особенно проявлялась «нравственная сила русского народа».

Т.Н. Грановский в специальной записке подчеркивал, что основательное изучение древних языков в высшей степени облегчает занятия новыми и имеет как эстетически-образовательное, так и нравственно-воспитательное значение. «Древняя история, - писал он, - есть основа и средоточие всех так называемых гуманистических наук», и ее изучение, «равноудаленное от сухого исчисления фактов и риторического пафоса, покажет, что древний мир был глубоко тревожим теми же жизненными вопросами, которые ныне неотступно занимают каждого благородного человека»[2].

Рассматривая историю как поступательный процесс, С.С. Уваров полагал, что такой процесс является закономерным движением человечества от «самовластия» деспотий и «безвластия» республик, рабства, крепостничества к просвещенной монархии, гарантирующей права человека и гражданина[3].

Также важным элементом сохранения и развития национальной культуры С.С. Уваров считал заботу о сохранении и развитии русского языка. По уваровской реформе образования в гимназический курс на протяжении всех 7 лет образования было введено преподавание русской грамматики, истории и литературы. («Внушить молодым людям охоту ближе заниматься историей отечественной, обратив больше внимания на узнавание

[1] Уваров С.С. О преподавании истории относительно к народному воспитанию СПб., 1813; О греческой антологии. СПб., 1820 (совм. с К. Н. Батюшковым).
[2] Грановский Т.Н. Ослабление классического преподавания в гимназиях и неизбежные последствия этой системы // Грановский Т.Н. Соч.: 4-е изд. М., 1900. С. 154-160.
[3] Уваров С.С. Достовернее ли становится история? // Москвитянин. 1851. № 1; Литературные воспоминания // Современник. 1851. № 6; Уваров С.С. О древнеклассическом памятнике, перевезенном из Рима в Поречье // Пропилеи. Кн. 3. М., 1853.

нашей народности во всех ее различных видах»)[4].

Исходя из концепции «Православие, Самодержавие, Народность» он сумел за годы своего правления в Министерстве создать фундамент системы народного образования в России действительно на русских национальных началах и в интересах общественного развития Отечества. Реформировал учебные программы на основе классического образования; положил начало реальному образованию; создал 2 университета: С.-Петербургский (преобразовал в 1819 из Главного педагогического института), св. Владимира в Киеве (1833). Воспитанник Петербургского университета (окончил в 1849) писал: «Университет графа Уварова был университетом не немецким, не французским, не английским, но свой оригинальный русский, такой, каким его создали потребности общества».

Во всех университетах (в соответствии с разработанным С.С. Уваровым университетским уставом 1835) открыты специальные кафедры по русской истории, всемирной истории, истории и литературе славянских наречий; укреплены кафедры по истории и словесности древней Греции и древнего Рима. Введены заграничные стажировки для молодых кадров преподавателей высших учебных заведений.

«Ученые записки», которые стали издавать университеты по инициативе С.С. Уварова, не печатали политических новостей и «литературных ругательств», они выступали «как чистейший источник познаний и сведений». Одна из главнейших задач «Записок» заключалась в том, чтобы «внушить молодым людям охоту ближе заниматься историей отечественной, обратив большее внимание на узнавание нашей народности». Приоритетное значение в изучении отечественной истории в российских университетах должно было юношеству «показать место русского народа в системе народов».

С.С. Уваров первым из министров стал публично отчитываться о своей работе: отчеты по управлению министерством ежегодно публиковались в основанном при нем в 1834 «Журнале Министерства народного просвещения»[5].

Также была создана централизованная система управления учебными округами. Учебные заведения всех ступеней (приходские, уездные, гимназии, университеты) были включены в единую государственную систему. Частное воспитание и иноземные воспитатели искоренялись как не соответствующие общественному характеру и национальному направлению в обучении и воспитании юношества: «положить конец превратному домашнему воспитанию их иностранцами и водворить как между молодыми людьми высшего сословия, так и вообще в университетском юношестве стремление к образованию народному, самостоятельному». Защищая российское просвещение от европейских революционных и атеистических идей, С.С. Уваров считал необходимым «сохранить все выгоды европейского просвещения, подвинуть умственную жизнь России вровень с прочими нациями» и быть на высоте новейших научных достижений Западной Европы.

С.С. Уваров фактически поднял из руин Академию наук. Коренным образом преобразовал ее: при нем увеличилось количество академиков, он способствовал избранию в нее крупнейших русских и европейских ученых; при нем основана Пулковская обсерватория, осуществлена масштабная исследовательская программа в области русской истории и языкознания, в т. ч. создана в 1829 и существующая поныне Археографическая

[4] Уваров С.С. Опыт исследования об элевзинских таинствах // Современник. 1847. № 2; 1-е изд. в 1812; Уваров С.С. Общий взгляд на философию словесности. СПб., 1848.

[5] Погодин М. П. Для биографии гр. С. С. Уварова // Русский архив. 1871. № 12; Биогр. известие о гр. С .С. Уварове // Там же; Ярцев А. Подмосковные прогулки. Поездка в Поречье Уваровское // Московские ведомости. 1904. № 168, 175, 182, 189, 196, 203, 210, 217, 224, 231, 238; Рождественский С. В. Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. СПб., 1908.

экспедиция, которая целенаправленно собирала по всей России источники по истории допетровской Руси, обследовав с этой целью ок. 200 библиотек, архивов, монастырей; укрепил связь Академии с университетами.

С.С. Уваров внес крупный вклад в востоковедение, считая Восток «колыбелью человечества». В отечественном языкознании получило быстрое развитие важное направление - востоковедение. Начало ему положено в 1810 г. С.С. Уваровым, издавшим на французском упомянутый выше проект Азиатской Академии, которая должна была вести исследования языков и культур Азии. В проекте предусматривалось открытие кафедр не известных просвещенному Западу таких восточных языков, как манчжурский, тибетский, грузинский, японский и народов азиатского севера; ставились фундаментальные задачи издания словарей санскритского и китайского языков.

«В момент возрождения наук о Востоке, - писал Уваров в обоснование своего проекта, - может ли Россия оставаться позади других наций? Сопредельная с Азией Россия, обладательница всей ее северной части, не может не чувствовать одинакового нравственного побуждения с прочими народами в их благородных предприятиях; но у нее есть побуждение особенное, политическое, которое, при одном взгляде на географическую карту, становится понятным и несомненным. Россия, так сказать, опирается на Азию. Сухопутная граница неизмеримого протяжения приводит ее в соприкосновение почти со всеми народами Востока, и трудно поверить, что из всех государств Европы именно в России менее всего развито изучение Востока.

Достаточно самых простых политических соображений, чтобы усмотреть те выгоды, которые Россия извлечет из серьезного изучения Азии. Россия, которая находится в таких тесных отношениях с Турцией, Китаем, Персией, Грузией, тем самым не только поспособствовала бы распространению всеобщего просвещения, но и достигла бы своих собственных важнейших выгод, так что никогда еще политические побуждения не являлись в таком согласии с обширными видами нравственной образованности»[6].

Несмотря на то, что проект создания Азиатской академии (1810) не получил должной поддержки политика С.С. Уварова на посту президента Академии наук и министра народного просвещения способствовала превращению России в один из крупнейших мировых центров изучения Востока: в Главном Педагогическом институте создается кафедра персидской и арабской словесности; в Академии наук учреждается отделение востоковедения (при отделении создан «Азиатский музеум»), в С.-Петербургском университете создается отделение (в 1854 преобразовано в факультет) восточных языков (11 кафедр, где наряду с языками изучали историю, археологию, географию, религию); крупным центром востоковедения становится Казанский университет[7]. Уваров придавал большое значение обучению в российских университетах уроженцев Кавказа, татар, калмыков, бурят и др., чтобы «юноши разных концов единого великого Отечества могли видеть друг в друге ближайших сограждан»[8].

С.С. Уваров основал литературное общество «Арзамас» (1815—18), которое объединило в основном столичных литераторов (ок. 20 чел., наиболее активные члены: К.Н. Батюшков, Д.Н. Блудов, П.А. Вяземский, Д.В. Дашков, В.А. Жуковский, В.Л. Пушкин), последователей и защитников литературно-эстетических взглядов Н.М. Карамзина, ставивших целью слить воедино русские традиции с западными нововведениями, особенно в языке, т. к., по мнению лидера общества Уварова, национальная культура зависит от

[6]Uvarov S.S. Projekt d'une Akademie Asiatique. St. Petersburg, 1810. Part 1. № 3. P. 8.
[7] Акульшин П. В. Проект создания Азиатской Академии С. С. Уварова и его место в обществ. движении России 1810—69 // Проблемы новой и новейшей истории Востока. М., Рязань, 1993; Он же. Гр. С. С. Уваров и его роль в жизни рос. об-ва // Педагогика. 1993. № 4.
[8] Плетнев П. А. Памяти гр. С. С. Уварова, президента Императорской Академии Наук. СПб., 1855.

совершенства языка.

По инициативе С.С. Уварова на русский язык размером подлинника были переведены выдающиеся древнегреческие эпические поэмы Гомера «Илиада» (Гнедич Н.И.) и «Одиссея» (Жуковский В.А.).

Несмотря на личный конфликт с А.С. Пушкиным в 1835, С.С. Уваров высоко ценил его талант и считал его истинно национальным поэтом: в 1831 перевел на французский язык пушкинское стихотворение «Клеветникам России», в 1832 пригласил А.С. Пушкина на открытый диспут в Московский университет. Нелестная характеристика на С.С. Уварова в дневнике поэта за 1835 и его знаменитый памфлет «На выздоровление Лукулла» активно использовались яростными противниками реформаторской, национально-русской по существу, деятельности Уварова.

Преобразования реформаторской образовательной деятельности С.С. Уварова затронули самые различные сферы учебной системы Российского государства, претерпел изменения стиль руководства учебными округами, усилились управленческо-бюрократические начала. Автономия и академическая свобода университетов на тот исторический период были достаточно ограничены, что позволяло укреплять отечество на «твердых основаниях». Поэтому, в содержании образования больше внимание стало уделяться классическому подходу, считавшемуся основой всякого образования. Классическая модель системы образования дидактична, назидательна, отражает гражданский пафос, государственность концепции, веру в силу разума, четкость, ясность моральных и эстетических оценок.

Особая заслуга министерства просвещения состояла в том, что сохранялось и поддерживалось попечение со стороны административных государственных органов профессиональной педагогической подготовки учителей для уездных и приходских училищ. В некоторых гимназиях даже содержались на государственной дотации специальные стипендиаты, которые по окончании приобретали статус народных учителей. Одновременно с этим, были предприняты шаги по улучшению материального положения учительства.

В городских, приходских и уездных училищах, особенно в центральных губерниях России, активно применялись новые методы обучения, такие, как аналитический звуковой метод обучения грамоте, наглядные пособия при обучении чтению (разрезная азбука, азбучное лото, буквы с картинками).

С начала 30-х годов XIXв. в селениях, где жили государственные и удельные крестьяне, при содействии ведомства государственного имущества и удельного ведомства стали создаваться школы, финансовая сторона которых обеспечивалась за счет общественных сборов крестьян. Их задачей являлось обучение грамоте крестьянских детей, подготовка писарей и счетных работников для учреждений, которые управляли крестьянами. В этих школах особое внимание в процессе обучения уделялось выработке у учащихся хорошего почерка и свободным овладением устным счетом, для этого, как наглядное пособие на уроках арифметики, широкое распространение получили русские счеты.

В 40-х годах XIX в. учреждения образования были самыми многочисленными сельскими народными школами, которыми руководил Ученый комитет министерства государственных имуществ. В этом Учёном комитете около четверти века (1838-1862) в должности старшего члена Комитета по народному образованию проработал видный общественный деятель, писатель и музыковед, выдающийся педагог-просветитель Л.Ф. Одоевский (1804-1869). Им осуществлялось общее руководство учебной деятельностью государственных крестьян в сельских училищах. В сельских приходских училищах министерства государственного имущества, а также в школах отдельных учебных округов

(Петербургского, Казанского) применялись учебные руководства, учебные и народные книги для чтения, написанные Л.Ф. Одоевским. Эти руководства были составлены так, чтобы, дети, обучаясь грамоте, получали начальные сведения из области естествознания, географии, истории, окружающей деятельности. Подборка тестов в руководстве способствовала развитию их умственных способностей, расширяла объем общеобразовательных знаний. В обучение грамоте Л.Ф. Одоевским был введен новый, звуковой метод обучения («Таблица складов», 1839 год) вместо, буквослагательного, вызывавшего трудности при обучении чтению.

В преподавании арифметики также применялись новые дидактические идеи. Так, например, Ф.И. Буссе, профессор математики Главного педагогического института в Петербурге, открытого в 1828 году, рекомендовал обучение арифметике начинать с приучения детей к вычислениям в уме, овладения ими свойствами чисел и уяснения понятий об отношениях величин. В учебниках Ф.И. Буссе учащиеся, под руководством педагога, должны были уметь самостоятельно делать умозаключения и выводить правила по изучаемому материалу, а также особое внимание уделялось умению логически устанавливать связь между математическими явлениями. В отдельных гимназиях проводились конкурсные письменные работы по русскому языку и словесности, истории, литературные беседы, во время которых заслушивались и обсуждались лучшие работы учащихся.

Рост производительных сил, промышленности и сельского хозяйства страны в первой половине XIX в., вызвал сдвиги и в развитии профессионального образования. Открываются высшие технические учебные заведения, в губерниях организуются государственные средние и низшие сельскохозяйственные, технические и коммерческие учебные заведения, которые в Западной Европе, в основном, были частными. С 1839 года при некоторых гимназиях и уездных заведениях училищах открываются реальные классы, где стали преподаваться технические и коммерческие науки. Юношам недворянского происхождения больший акцент ставился на приобретение практических, ремесленных умений и навыков, чем общеобразовательных знаний[9].

Детальный анализ уваровской триады и созданной на ее основе системы образования в России в первой половине XIX в. позволил нам выстроить ее модель с соответствующими характеристиками (схемы 1, 2).

С вступлением на престол Александра II в 1855 году политика Министерства народного просвещения России претерпела значительные изменения, а развитие системы образования пошло по пути очередного реформирования. Ее суть заключалась в том, чтобы от классической модели перейти к реалистичности школьного образования. Однако вскоре такая позиция была признана ошибочной, и высшая власть высказалась за возврат к той модели школы, которая была создана С.С. Уваровым.

[9] Гессен С.И. Основы педагогики: Введение в прикладную философию. – М.: Просвещение, 1995. – С. 10-15.

схема 1

Уваровская концепция системы образования («Триада Уварова»)

схема 2

Модель системы образования XIX века

Таким образом, характеризуя уваровскую модель системы образования через систему деятельности ее автора С.С. Уварова на посту министра просвещения России можно отметить, что образовательная политика России в первой половине XIX в. была направлена на усиление практической направленности средних общеобразовательных школ и развитие как профессионального государственного, так и элитарного высшего образования в России.

Смысл образовательной политики России того времени состоял в том, чтобы возродить аристократическое дворянское сословие, чины, составляющие нравственную основу и одухотворенность государства. В связи с чем особое внимание уделялось единству содержания образования в университетах, что обеспечивало преемственность образовательного процесса ВУЗов, развитие науки вглубь. Создавалась учебно-методическая база профессиональной школы: разрабатывались учебные программы, учебники, изучался и обобщался опыт зарубежной высшей школы. Подобная организация реформаторской деятельности позволила создать основу системы образования и проложить путь дальнейшего просвещения России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акульшин, П. В. Проект создания Азиатской Академии С. С. Уварова и его место в общественном движении России 1810-1869 // Проблемы новой и новейшей истории Востока. М., Рязань, 1993.
2. Гессен, С. И. Основы педагогики: Введение в прикладную философию. – М.: Просвещение, 1995. – С. 10-15.
3. Грановский, Т. Н. Ослабление классического преподавания в гимназиях и неизбежные последствия этой системы // Грановский Т.Н. Соч.: 4-е изд. М., 1900. С. 154-160.
4. Кудаева, Т. А. Образовательная политика С.С. Уварова и его вклад в российское образование / Т. А. Кудаева // Преподаватель XXI век. – 2007. – № 4. – С. 62-65. – EDN LLGDWV.
5. Кудаева, Т. А. Педагогические идеи С.С. Уварова и их значение для российского образования : специальность 13.00.01 "Общая педагогика, история педагогики и образования" : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Кудаева Татьяна Анатольевна. – Москва, 2008. – 172 с. – EDN NQJHFT.
6. Левина, И. Д. Эвристические рассуждения как способ решения дидактических задач в поле дидактики содержания образования / И. Д. Левина, В. Б. Новичков, Д. А. Потапов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 298-311. – EDN FKWZBY.
7. Новичков, В. Б. Принципы конструирования содержания общего среднего образования / В. Б. Новичков, И. В. Ильичева, Д. А. Потапов // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 4. – С. 10-26. – EDN NRXGGX.
8. Паначин, Ф. Г. Педагогическое образование в России. М.: Просвещение, 1979.
9. Плетнев, П. А. Памяти гр. С. С. Уварова, президента Императорской Академии Наук. СПб., 1855.
10. Погодин, М. П. Для биографии гр. С. С. Уварова // Русский архив. 1871. № 12.
11. Потапов, Д. А. История образования и педагогической мысли : Учебно-методическое пособие / Д. А. Потапов. – Москва, 2019. – 158 с. – EDN WIGMFJ.
12. Рождественский, С. В. Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. СПб., 1908.
13. Уваров, С. С. Достовернее ли становится история? // Москвитянин. 1851. № 1.
14. Уваров, С. С. О греческой антологии. СПб., 1820.

15. Уваров, С. С. О древнеклассическом памятнике, перевезенном из Рима в Поречье // Пропилеи. Кн. 3. М., 1853.
16. Уваров, С. С. О преподавании истории относительно к народному воспитанию СПб., 1813.
17. Уваров, С. С. Общий взгляд на философию словесности. СПб., 1848.
18. Уваров, С. С. Опыт исследования об элевзинских таинствах // Современник. 1847. № 2.
19. History of the development of the religious direction of pedagogy: the influence of spiritual and moral upbringing on the development of schoolchildren's personality / L. Ukolova, S. Nizamutdinova, I. Kudrinskaia [et al.] // Revista Conrado. – 2024. – Vol. 20, No. S1. – P. 191-197. – EDN RWSOVE.
20. Uvarov, S. S. Projekt d'une Akademie Asiatique. St. Petersburg, 1810. Part 1. № 3. 8 p.

Павлоцкая Юлия Сергеевна
соискатель
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств
им. Ильи Репина»
e-mail: jno051525@gmail.com

Pavlotskaya Julia S.
The applicant
is Ilya Repin, from the Saint Petersburg Academy of Fine Arts

ДЭВИД УИЛКИ – «ПЕРВЫЙ ЖАНРИСТ АНГЛИИ»

Аннотация. Данная статья поднимает вопрос о времени рождения британской жанровой живописи по версии отечественного и зарубежного искусствознания. Признавая логику рассуждений иностранных исследователей, автор вводит в сферу отечественного искусствоведения новые данные о творческом наследии английского живописца первой половины XIX века Дэвида Уилки, а также неизвестные факты его биографии. Отсутствие работ художника в отечественных музеях отрезало его имя от интереса исследователей и создало лакуну в понимании процесса развития британской школы живописи периода ее наивысшего расцвета. Недоступные ранее сведения, почерпнутые из современных и исторических иностранных источников, подчеркивают значимость фигуры художника, как несомненного реформатора британской жанровой живописи. Отмечая истоки его вдохновения, лежащие в работах старых мастеров голландской и фламандской школ XVII столетия, а также его соотечественников XVIII столетия, автор обращает особое внимание на самобытность и индивидуальные характеристики почерка мастера. В статье проводится искусствоведческий анализ знаковых полотен Дэвида Уилки, выполненных в бытовом жанре, которые повлияли на дальнейшее развитие британского жанра и сделали английскую художественную школу популярной и известной в Европе.

Ключевые слова: английская живопись, английское искусство, жанровая живопись, британская школа живописи, бытовой жанр, английская жанровая живопись, живопись первой половины XIX века, британское искусство первой половины XIX века, художник Дэвид Уилки, «золотой век» английского искусства, искусство Великобритании.

DAVID WILKIE IS "ENGLAND'S FIRST GENRE PAINTER"

Annotation. This article raises the question of the time of birth of British genre painting according to domestic and foreign art studies. Recognizing the logic of reasoning of foreign researchers, the author introduces into the field of Russian art history new data on the creative heritage of the English painter of the first half of the 19th century David Wilkie, as well as unknown facts of his biography. The absence of the artist's works in domestic museums cut off his name from the interest of researchers and created a gap in understanding the development of the British school of painting during its peak. Previously inaccessible information, gleaned from modern and historical foreign sources, emphasize the importance of the artist's figure as an undoubted reformer of British genre painting. Noting the origins of his inspiration, lying in the works of the old masters of the Dutch and Flemish schools of the XVII century, as well as his compatriots of the XVIII century, the author pays special attention to the originality and individual characteristics of the master's handwriting. The article provides an art history analysis of David Wilkie's iconic paintings made in the domestic genre, which influenced the further development of the British genre and made the English art school popular and famous in Europe.

Keywords: English painting, English art, genre painting, British school of painting, household genre, English genre painting, painting of the first half of the XIX century, British art

of the first half of the XIX century, artist David Wilkie, "golden age" of English art, art of Great Britain.

Периодом рождения, становления и наивысшего расцвета английской художественной школы принято считать георгианскую эпоху (1714-1830-е годы). Отечественное и зарубежное искусствознание сходятся во мнении, что наиболее ярко мастерство национальных живописцев того времени было выражено в портрете и пейзаже. Действительно, имена портретистов Джошуа Рейнолдса и Томаса Гейнсборо или пейзажистов Джона Констебла и Уильяма Тернера вошли в золотой фонд мировой художественной культуры.

Другие жанры английской живописи (бытовой, исторический, натюрморт и прочие), находившиеся тогда в тени магистральных, тем не менее, тоже имели свою историю развития и своих передовых представителей. Однако оценки и мнения отечественных и зарубежных исследователей относительно их эволюции и знаковых имен сильно разнятся. Так, вопрос о том, какого художника следует считать первым английским жанристом все еще остается открытым.

Например, крупный ученый, стоявший у истоков советской школы историков западноевропейского искусства, Б.Р. Виппер, автор первого, но еще неполного отечественного научного труда, целиком посвященного художественной жизни Англии, который увидел свет только в середине XX века, уделяет английскому бытовому жанру лишь одну небольшую главу. Тем не менее, даже этот краткий очерк четко определяет момент рождения жанра и имя его первого представителя: «Хогарт первый сумел убедить англичан, что искусство может быть отражением действительности»[10], т.е. обратить их внимание и интерес на жанровую живопись.

Напротив, один из главнейших отечественных специалистов по английской живописи и графике, Е.Г. Лисенков, долгие годы заведовавший эрмитажным отделом гравюры, в своей монографии по искусству Великобритании XVIII века еще не признает Уильяма Хогарта первым из британских жанристов, хотя отмечает бытовой и сатирический аспекты творчества художника. По Е.Г. Лисенкову английская жанровая живопись рождается только во второй половине XVIII века, когда «в репертуар сюжетов живописцев начинают входить в очень большом количестве сцены из будничной жизни»[11].

Последующие отечественные исследователи истории английской живописи (например, А.Д. Чегодаев, Т.Ф. Верижникова, И.Н. Голомшток, В.П. Шестаков) придерживаются мнения Б.Р. Виппера о Уильяме Хогарте, как основоположнике британского бытового жанра.

Серьезные зарубежные (в основном, британские) исследователи XX и даже XXI века вообще не используют понятие «жанровая живопись» по отношению к национальному художественному наследию XVIII столетия. Как, например, сэр Эллис Уотерхауз, крупнейший искусствовед середины XX века, профессор Бирмингемского университета и директор Национальной галереи Шотландии, специализировавшийся на истории британского искусства. В своей обширной монографии он рассматривает творчество Уильяма Хогарта, Джозефа Райта из Дерби, а также их менее известных современников, но всячески избегает «определять их работы как картины бытового жанра»[12] и использует другие термины. И даже продолжающий свою работу сегодня современный искусствовед Дэвид Солкин, профессор Института Курто, вовсе не затрагивает в своей монографии о

[10] Виппер Б.Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945. С.28.
[11] Лисенков Е.Г. Английское искусство XVIII века. Л., 1964. С.114.
[12] Waterhouse E. Painting in Britain. 1530 to 1790. London, 1978. P.215.

живописи Великобритании тему бытового жанра «как незначительную»[13], уделяя внимание портрету, пейзажу, маринам и исторической живописи.

Следовательно, там, где отечественное искусствознание рассматривает работы Уильяма Хогарта, Джорджа Морленда, Томаса Райта из Дерби и многих других художников XVIII столетия как произведения бытового жанра, британская искусствоведческая традиция отрицает само существование понятия «жанровая живопись» в Англии той эпохи, используя для творчества вышеперечисленных художников такие определения, как «морализаторские сюжеты», «сельские сценки», «забавные картинки», «спортивные сцены» и проч[14]. Таким образом, британское искусствоведение в лице, например, таких крупных специалистов, как Дэвид Солкин и Лайонел Ламборн отодвигает период рождения британской жанровой живописи в викторианскую эпоху, называя Дэвида Уилки первым жанристом в истории Англии. В работах этих исследователей, посвященных искусству Англии, мы читаем, что «Уилки знаменовал собой появление новой школы жанровой живописи, где он – родоначальник и главная фигура»[15], поскольку «до начала XIX века в Англии не было национальной школы жанровой живописи»[16].

Даже если согласиться с тем, что произведения художников XVIII века не были чистым жанром, а стояли на стыке с портретом и пейзажем, и признать Дэвида Уилки первым национальным жанристом, то невозможно отрицать тот факт, что первые и главные картины бытового жанра он создаст еще в георгианскую эпоху. А также и то, что его творчество базировалось на национальной художественной традиции предыдущего столетия.

Дэвид Уилки родился в Шотландии, где сделал начальные, весьма успешные, шаги в живописи. Переехав в Лондон, ворвавшись на столичный арт-рынок и мгновенно став знаменитым художником, он напишет: «в нашем отечестве вкусы в искусстве, скорее, бытового, чем исторического характера… картина у нас – это домашнее божество, хранящееся для ежедневной частной молитвы»[17]. Видимо, молодой Дэвид Уилки сразу почувствовал эту жанровую направленность художественных интересов своих соотечественников, воспитанную, безусловно, еще в XVIII веке многочисленными гравюрами с работ, например, Уильяма Хогарта и Джорджа Морленда, а также модными тогда среди коллекционеров полотнами Адриана Остаде, Давида Тенирса и других голландских и фламандских жанристов XVII столетия. Поэтому одна из первых его картин была именно жанровой, хотя впоследствии он будет создавать еще и портреты с пейзажами.

Это работа «Ярмарка в Питлесси», созданная девятнадцатилетним живописцем в 1804 году, когда он еще учился в Эдинбурге, но навещал родительский дом в маленькой деревушке Питлесси[18]. Крупнейшее событие в ее тихой жизни – ежегодная майская ярмарка – привлекло внимание юного Дэвида Уилки. Художник поместил в пространство картины всех своих родных, друзей, знакомых и соседей, чем создал сенсацию среди местного населения. Зрители все шли и шли. Действительно, здесь было на что посмотреть. Все пространство холста плотно заполнено сценками реальной жизни деревни в момент ярмарки: вот тетушки увлеченно выбирают глиняную посуду, а вот дети получили свистульки и упражняются в создании мелодий, тому ребенку не купили игрушку, и он плачет, а этой девочке не до игрушек, ее оставили присматривать за младшим братом; кто-

[13] Solkin D. Art in Britain 1660-1815. London, 2015. P.116.
[14] Например, в таких монографиях, как Burke J. English Art 1714-1800. Oxford, 1976; . Gaunt W. English Painting. A concise History. London, 1993; Mayowx J. English Painting: from Hogarth to the Pre-Raphaelites. Virginia University, 1989; Steer I. Essential History of British Art. London, 2001.
[15] Solkin D. Op. cit. P.284.
[16] Gower R. Sir David Wilkie. London, 1902. P.8.
[17] Lambourne L. An Introduction to “Victorian” Genre Painting: from Wilkie to Frith. London, 1982. P.12.
[18] Tromans N. D. Wilkie: the People’s Painter. London, 2007. P.29

то уже уходит с ярмарки, а кто-то только приехал, здесь продают скот, а там – угощения. Критики позже писали, что «картину можно разрезать на несколько частей, и каждая останется шедевром»[19]. Юному живописцу удалось создать настоящий живой «портрет деревни», если делать отсылки к главному живописному жанру Англии той эпохи. Глядя на это полотно, не возникает сомнений, что его автор был знаком с произведениями (скорее всего, в многочисленных на территории Англии той эпохи гравюрах) голландца Андриана Остаде и фламандца Адриана Брауэра с похожими сценариями деревенских кермесс в Голландии и Фландрии XVII века. Да, выбор сюжета и композиции еще не был самостоятельным, но воплощение подсмотренной у старых мастеров идеи уже вполне зрелое. Дэвид Уилки наполняет картину талантом внимательного наблюдателя, национальным колоритом и мягким юмором, которые будут свойственны ему на протяжении всей его карьеры.

Окрыленный успехом, Дэвид Уилки отправляется в Лондон, где учится в Королевской академии художеств, участвует в ее выставках и обретает значительное число платежеспособных почитателей своего таланта и заказов от них[20].

Так, уже в 1806 году молодой художник выставляет на академической выставке свою вторую работу «Слепой музыкант», заказанную ему бароном Джорджем Бомонтом. Аристократ был настолько восхищен молодым, но ярко вспыхнувшем в столице шотландским дарованием, что оставил выбор сюжета за ним. И Дэвид Уилки, уже учась в академии художеств и зная о классической иерархии жанров, снова выбирает не высокий, а низкий сюжет, снова обращается к бытовой живописи. Автор еще оглядывается на голландских и фламандских жанристов (например, Яна Стена или Давида Тенирса) позапрошлого столетия и популярные у них сюжеты музицирующего, отнюдь не аристократического, общества, но воплощает заимствованную идею по-своему. Уделяя минимум внимания бедной обстановке, в которой происходит действие, художник сосредотачивается на человеческих эмоциях, которые способна вызвать прекрасная мелодия слепого скрипача. Слушатели – разновозрастные представители низших слоев населения – оказываются одинаково восприимчивы к высокому искусству. Льющаяся музыка заставляет старика и старушку глубоко задуматься, маленьких девочек – застыть в немом восхищении, мальчика – попытаться «подыграть» скрипачу на мехах для раздувания огня, даже солидный взрослый мужчина не может сдержать себя и дирижирует в такт музыке, чем вдохновляет на «танец» тянущего к нему ручонки младенца. Критика назовет картину «лучшим полотном всех времен и народов, изображающим обычную жизнь обычных людей»[21], заказчик заплатит вдвое больше обещанного, зрители на выставке явно предпочтут полотно молодого Дэвида Уилки висящей рядом работе признанного мастера Уильяма Тернера. Бытовой жанр набирает силу благодаря смелости юного художника.

В том же 1806 году на той же академической выставке Дэвид Уилки покажет еще одну, снова написанную по заказу аристократа (лорда Мэнсфилда), картину – «Деревенские политики». Она станет подлинным и безоговорочным триумфом как художника, так и жанра. Восторженная критика немедленно назовет молодое дарование «британским Тенирсом» [22] за охристый колорит, внимание к деталям и высокопоставленных покровителей (работы Дэвида Уилки начнет покупать сам король Георг IV). В этой работе художник использует уже известный ему прием: скромный, даже ветхий и не отвлекающий на себя интерьер деревенского паба и главные, тщательно прописанные, персонажи – его

[19] Gower R. Op.cit. P.13.
[20] Tromans N. Op. cit. P. 33
[21] Solkin D. Op.cit. P.284.
[22] Kruijssen S. The Middle Classes and Contemporaries as Dramatic Personae: David Wilkie and the Emancipation of genre Scenes in Europe // Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2013-2014. Vol.37. №3/4. P.250.

посетители со своими эмоциями. Да, композиция, колорит и даже тема питейного дома все еще заимствованные у голландских жанристов, но уже прошедшие через призму национального авторского восприятия. Прозванный британским Тенирсом Уилки превосходит подлинного Тенирса в мастерстве нарративности, в умении рассказать историю живописными средствами, показать чувства и характеры героев. А герои картины – деревенщина, бедняки, «серая масса», но для художника каждый из них представляет собой индивидуальность. Сюжет ее трогает и самого автора: речь идет о шотландцах времен французской революции, которые собрались для обсуждения заграничных событий, а заодно и собственной непростой политической ситуации. Это становится понятно по заголовку газеты, которую читает один из посетителей паба – «Gazetter» – радикальное печатное издание, выходившее в Эдинбурге, столице Шотландии, в 1792-94 годах. Кроме актуальной политической повестки, ворвавшейся вдруг на художественную выставку, зрители восхищены натуралистичностью и разнообразием показанных автором чувств и эмоций: удивления, задумчивого размышления, недоверия, равнодушия, непонимания, агрессивной уверенности в своей правоте. Картина теперь понятна зрителю любого уровня жизни и образования, потому что они становятся ее частью, пояснения относительно того, что здесь изображено, больше не нужны, художник справляется с этой задачей самостоятельно.

Еще какое-то время Дэвид Уилки продолжит работать в русле традиций жанристов Голландии XVII века и Англии века XVIII, создавая полотна на популярные у тех и других темы. Такие как «Игроки в карты», «Визит врача», «Играющие дети», «У двери коттеджа» и прочие. Одна из лучших его подобных работ, заказанная членом королевской семьи, – «Жмурки» – была написана в 1812 году и много гравировалась. Тема детской игры, пройдя через французскую живописную школу, отразилась, например, в работах англичанина XVIII столетия Джорджа Морленда. Молодой Дэвид Уилки, таким образом, шагал по проторенной дороге, но привносил авторскую нотку высокой поэзии в обыденность, создавая композиции на тему домашнего тепла и уюта, неизменно трогавшие сердца англичан.

В том же 1812 году, став полноправным членом Королевской академии художеств в возрасте 25 лет, Дэвид Уилки арендовал галерею и открыл персональную выставку на Пэлл-Мэлл, в дорогом и престижном районе Лондона[23]. Не только его репутация и финансовое положение, но и талант достигают своего максимума. Теперь художник может позволить себе писать только то, что ему отзывается – современность, сложные социальные реалии сегодняшней Англии.

В 1815 году на свет рождается картина «Арест имущества», к созданию которой Дэвид Уилки подошел максимально серьезно. Прежде, чем сделать набросок, художник сконструировал своеобразную 3Д модель будущей композиции, кукольный театр, наполненный героями полотна. Это позволило ему досконально изучить необходимую и максимально реалистичную светотеневую моделировку объектов, а также их ракурсы. Мастер снова выбирает низкий и даже острый сюжет: бейлиф (правая рука шерифа) с двумя помощниками начинает опись и арест имущества фермера для погашения его долгов землевладельцу. Композиция картины построена на противостоянии представителей власти и членов большой семьи фермера, между которыми возникает жаркий спор. Единственный, кто не вовлечен в него, это сам фермер, понуро сидящий за столом на переднем плане. Симпатии и сочувствие зрителя, вслед за симпатией и сочувствием автора, находятся на стороне разоренного фермера, потерявшего дом и покой. Несмотря на острую социальную направленность, эта работа была куплена у автора за очень крупную сумму для формирующейся тогда лондонской Национальной галереи.

[23] Tromans N. Op. cit. P. 61

Другая близкая и понятная современному обывателю тема была поднята Дэвидом Уилки в 1820 году картиной «Чтение завещания». Восторги критики и зрителей вокруг нее на выставке в Королевской академии художеств были столь сильны, что возник небольшой спор между высочайшими покупателями. На картину претендовали одновременно английский король Георг IV и баварский король Максимилиан, которому она и досталась. Шедевр отправился в Мюнхен и был выставлен в самом светлом зале королевской резиденции, немедленно приобретя статус национального достояния. Восхищение тех, кто видел это полотно, снова было связано с талантом автора создавать «живые сцены», продолжая идеи и работы Уильяма Хогарта, рассказывать историю, не произнося ни слова, просто и понятно доносить чувства и эмоции изображенных персонажей. Композиция картины представляет собой плотную группу человеческих фигур в интерьере. Это родственники умершего. Сам он представлен портретом и картой своих земельных владений на стене позади членов своей семьи. Его кресло пустует, но рядом вдова с детьми, внимательно слушающая, вместе с остальными, чтение завещания нотариусом. И снова главный герой полотна – верно схваченные чувства и эмоции изображенных персонажей. Здесь и гнев, и недоверие, и удовлетворение, и тихая радость, и злость. Зритель словно бы встречается с самим собой – живым и настоящим.

Апофеозом жанровой живописи Дэвида Уилки георгианской эпохи стала работа «Пенсионеры Челси читают депешу о победе при Ватерлоо», над которой он трудился шесть лет и которую показал на академической выставке 1822 года. Полотно на тему победы над Наполеоном было заказано мастеру герцогом Веллингтоном, одним из главных героев триумфа[24]. Но художник не стал писать историческую картину, а сумел показать выдающееся событие через жанровую сцену. На этот раз действие картины разворачивается под открытым небом, и далекая перспектива, высокое небо, множество персонажей придают масштабности и величия происходящему. Это 1815 год, когда военным ветеранам, живущим в Королевском госпитале в Челси (тогда пригороде Лондона) молодой верховой доставил депешу о разгроме наполеоновских войск войсками союзников под Ватерлоо. Яркость и правдивость эмоций всех действующих лиц этой сцены переданы художником с огромным мастерством. Живописец оторвался от традиций голландской и фламандской живописи предыдущего столетия, создав собственную, глубоко национальную картину.

Таким образом, Дэвид Уилки стоит на стыке подлинно национальной и общеевропейской традиции жанровой живописи. Заслуга художника состоит в том, что именно он впервые после голландцев XVII века сделал бытовой жанр равным другим, «высоким», и в этом смысле – он действительно первый жанрист Англии. Ранее жанровая живопись была маргинализирована и не могла претендовать на звание «высокого искусства», поскольку говорила не о возвышенных сюжетах и идеях, а о ежедневных событиях и явлениях.

Кроме того, творчество Дэвида Уилки было новаторским, поскольку воспринималось современниками как прогрессивное искусство, ассоциировавшееся со свободой и интересом к национальной истории и характеру. Свобода выражалась в том, что новый жанр вызвал к жизни нового зрителя, который не нуждался в сложных академических пояснениях идей и сюжетов «высокого искусства», он прекрасно видел и понимал все сам, он был одним из героев картины, на которую смотрел.

Общество встретило художника с восторгом, он получил титул сэра. Дэвид Уилки стал известен и представлен в Европе именно полотнами, а не гравюрами, как было в случае с работами, например, Уильяма Хогарта и Джорджа Морленда. Во многом благодаря работам Дэвида Уилки в бытовом жанре английская школа живописи начала XIX века воспринималась европейцами как самая свободная, современная и прогрессивная,

[24] Tromans N. Op. cit. P. 74

говорящая с массовым зрителем на его языке, понятными ему образами и на актуальные темы. Немецкая пресса писала в 1820 году, имея в виду, прежде всего работы Дэвида Уилки: «искусство в Англии более свободно, изображая характеры, действия, нравоучительные и комичные стороны жизни»[25].

Дэвида Уилки можно считать первым успешным европейским художником в деле эмансипации жанровой живописи, ведь его полотна – это «героика будней»[26], а сам он, по выражению президента лондонской Королевской академии художеств, «гордость страны»[27]. Он оживил, придал характер и сделал информативной каждую фигуру на картине, сделал композицию благородной, а сконструированную бытовую сцену эпической.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б.Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945. 138 с.
2. Лисенков Е.Г. Английское искусство XVIII века. Л., 1964. 288 с.
3. Gower R. Sir David Wilkie. London, 1902. 134 p.
4. Kruijssen S. The Middle Classes and Contemporaries as Dramatic Personae: David Wilkie and the Emancipation of genre Scenes in Europe // Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art. 2013-2014. Vol.37. №3/4. Pp. 249-266.
5. Lambourne L. An Introduction to “Victorian” Genre Painting: from Wilkie to Frith. London, 1982. 48 p.
6. Solkin D. Art in Britain 1660-1815. London, 2015. 377 p.
7. Tromans N. D. Wilkie: the People’s Painter. London, 2007. 337 p.
8. Waterhouse E. Painting in Britain. 1530 to 1790. London, 1978. 388 p.

[25] Ibid. P.257.
[26] Solkin D. Op. cit. P.281.
[27] Gower R. Sir David Wilkie. – London, 1902. – p.28

Филиппова Ольга Николаевна
соискатель
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»

Filippova Olga N.
Applicant
The Herzen State Pedagogical University

ТВОРЧЕСТВО А.Н. СЕВЕРЦОВА - ИЛЛЮСТРАТОРА

Аннотация. Одна из основных задач данного исследования заключается в том, чтобы познакомить читателя с процессом формирования А.Н. Северцова, как ученого, осветить черты его научного облика, ввести его в творческую лабораторию. Он получил также широкую известность, как педагог, график, иллюстратор. Биографии А.Н. Северцова предпослано несколько слов о биографии его отца, матери и деда. Это вполне правомерно, поскольку, невозможно составить себе правильное представление о жизни и личности Алексея Николаевича Северцова, если не знать историю жизни его отца – Николая Алексеевича – и не учесть того влияния, которое оказал на его развитие этот замечательный человек. Результатом данной работы послужит вывод, что с произведениями Гейне, Гете, Гофмана и Пушкина, А.Н. Северцова-иллюстратора роднят такие замечательные качества, как искренность, наивность, ирония, которые постоянно проглядывают в его работах, «несмотря на увлечения эпохой бисера и альбомов». В заключении отмечается, что А.Н. Северцов дает себе полную свободу, и вереницы веселых чертенят, невиданной формы зверушек, полчища колдунов и колдуний, шабаши ведьм, рыцарские турниры и бесконечные сцены дуэлей на рапирах и на флеретах, старые монахи, сказочные принцессы и маленькие коренастые гномы, – словом, вся эта чудесная фантастика и романтика фольклора, весь сказочный мир народных сказаний и песен, который он так любил, проходят перед восхищенными глазами тех, кто перелистывает теперь альбомы Алексея Николаевича, которые хранятся в Архиве РАН (Фонд № 467).

Ключевые слова: А.Н. Северцов, творчество, художник-иллюстратор, живопись, Гейне, Гете, Гофман, Пушкин, М.В. Нестеров, «рисовальные вечера».

THE WORKS OF A.N. SEVERTSOV, ILLUSTRATOR

Abstract. One of the main objectives of this study is to introduce the reader to the development of A.N. Severtsov as a scholar, to highlight the features of his academic persona, and to introduce him to his creative process. He also gained wide renown as a teacher, graphic artist, and illustrator. A.N. Severtsov's biography is prefaced by a few words about the biographies of his father, mother, and grandfather. This is entirely appropriate, since it is impossible to form an accurate picture of the life and personality of Alexei Nikolaevich Severtsov without knowing the life story of his father, Nikolai Alexeevich, and without considering the influence this remarkable man had on his development. The result of this work is the conclusion that, along with the works of Heine, Goethe, Hoffmann, and Pushkin, A.N. Severtsov the illustrator shares such remarkable qualities as sincerity, naivety, and irony, which constantly shine through in his works, "despite his preoccupation with the era of beads and albums." The conclusion notes that A.N. Severtsov gives himself complete freedom, and processions of cheerful imps, strangely shaped animals, hordes of sorcerers and sorceresses, witches' sabbaths, knightly tournaments and endless scenes of duels with rapiers and fleurettes, old monks, fairytale princesses, and small, stocky gnomes—in short, all this wonderful fantasy and romance of folklore, the entire fairytale world of folk tales and songs that he loved so much, pass before the admiring eyes of those who now leaf through Alexei

Nikolaevich's albums, which are kept in the Archives of the Russian Academy of Sciences (Fund No. 467).

Keywords: A.N. Severtsov, creativity, artist-illustrator, painting, Heine, Goethe, Hoffmann, Pushkin, M.V. Nesterov, "drawing evenings".

Введение

Алексей Николаевич Северцов родился 11 сентября (по старому стилю) 1866 года в Москве. Его отец – Николай Алексеевич Северцов был одним из наиболее выдающихся русских ученых-путешественников XIX в. Н.А. Северцов признан основоположником русской зоогеографии и экологии, одним из первых дарвинистов в нашей стране. Он является и крупным для своего времени геологом. Изучению Туркестана он отдал почти половину своей недолгой жизни. Он открыл для науки многие совершенно неизвестные районы Тянь-Шаня, Памира, южно-казахстанских степей и приаральских пустынь. Прозорливый ученый и гуманист, Н.А. Северцов не мог, конечно, предвидеть всех глубоких изменений, преобразивших сегодня республики Средней Азии. Однако, его колоритные описания природы, городов и быта населения поныне сохранили свою чарующую прелесть и имеют непреходящую историческую ценность. Мать А.Н. Северцова – Софья Александровна Северцова принадлежала к дворянскому роду и оказала значительное влияние на воспитание своего сына, способствуя развитию его интереса к науке и исследованиям. Хотя сама Софья Александровна не оставила значительных научных трудов, ее роль в формировании личности выдающегося ученого высоко оценивается историками науки. Первые 8-9 месяцев своей жизни маленький Алеша провел с родителями в Москве, а затем вся семья переехала в село Петровское, Воронежской губернии, в имение деда Алексея – Алексея Петровича Северцова – героя Отечественной войны 1812 года. Именно там прошло все детство Алеши. Он очень рано научился читать не только по-русски, но и по-немецки и по-французски. К 8-10 годам он уже свободно владел тремя языками.

Основная часть

Когда отец жил с сыном в деревне, он уделял ему много внимания. Рано научил мальчика охотиться, а также стал его первым учителем рисования. По совету своего университетского товарища процессора С.А. Усова, известного зоолога, ученика К.Ф. Рулье, он определил сына в московскую частную гимназию Л.И. Поливанова – одно из лучших учебных заведений того времени.

Л.И. Поливанов, по словам А.Н. Северцова, оказал на формирование его личности наибольшее, после отца, влияние. В гимназии Алексей Николаевич приобрел глубокое знание русской литературы, особенно А.С. Пушкина. В этом была заслуга Л.И. Поливанова, который преподавал русский язык и был классным наставником Алексея Николаевича. В последние годы пребывания в гимназии большое влияние на А.Н. Северцова оказал профессор зоологии Московского университета С.А. Усов, ближайший друг Николая Алексеевича со студенческих лет. Усов был большим знатоком искусства и читал для некоторых поливановцев курс лекций по истории искусства.

Огромную роль сыграли для Алексея Николаевича посещения «усовских четвергов», когда на квартире профессора С.А. Усова собирался для дружеской беседы и обсуждения злободневных вопросов весь цвет московской интеллигенции: историки, философы, математики, литераторы и др. На «усовских четвергах» иногда бывал Л.Н. Толстой. В 1885 году А.Н. Северцов поступил на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета. Под руководством М.А. Мензбира, который был учеником его отца, Алексей Николаевич начинает активную исследовательскую деятельность и выполняет первую научную работу по морфологии и

систематике безногих земноводных, впоследствии отмеченную золотой медалью. Уже в это время проявляется его интерес к теоретическим проблемам, чему во многом способствовало участие в мензбировских семинарах, на которых обсуждались итоги собственных работ, новости научной жизни, велись философские дискуссии. В 1889 году Алексей Николаевич закончил университет, а в 1890 году успешно сдал государственные экзамены, после чего он и П.П. Сушкин были оставлены при университете на кафедре анатомии профессора М.А. Мензбира для «подготовления к профессорскому званию». В мензбировском кабинете сравнительной анатомии царила здоровая, творческая, товарищеская атмосфера. Работавшие в лаборатории приходили рано утром и занимались до 12 часов дня, а затем собирались на «кабинетский чай».

Здесь за чашкой крепкого чая с булкой делились результатами научной работы, обсуждали новости научной жизни, спорили по философским вопросам, шутили, острословили. «Кабинетский чай» был главным центром лабораторной жизни. К чаю приходили профессор М.А. Мензбир и студенты В.Н. Львов, А.Н. Северцов, Н.А. Иванцов, П.П. Сушкин, Н.К. Кольцов и М.М. Хомяков. После товарищеского чаепития возвращались в лабораторию и работали до вечера.

В период работы в лаборатории Мензбира Алексей Николаевич стал увлекаться живописью. Именно Мензбир посоветовал Алексею Николаевичу и его друзьям – биологам П.П. Сушкину, П.С. Усову, Н.А. Иванцову брать уроки рисования у известного уже тогда художника Н.А. Мартынова. Мензбир считал, что очень важно уметь хорошо и красиво срисовывать полученные биологические препараты, чучела птиц и животных. У Алексея Николаевича проявились весьма неплохие способности к живописи. Он быстро овладел техникой рисования карандашом и акварелью и впоследствии его рисунки отличались удивительной точностью, изяществом и самобытностью. Очень хороши его иллюстрации к научным книгам. Однако в часы досуга Алексей Николаевич с огромным удовольствием рисовал не только научные объекты, но и замечательные картины к литературным произведениям. Особенно он любил иллюстрировать Гейне, Гете, Гофмана и Пушкина. Однако не только классические произведения привлекали Северцова, с огромным энтузиазмом он оформлял и свои собственные сказки, которые он сочинял с большим мастерством и выдумкой.

Иллюстрациями к произведениям Генриха Гейне занимались многие известные художники разных эпох. Вот некоторые из них: Мориц Оппенгейм – один из первых известных иллюстраторов произведений Гейне. Его иллюстрации часто сопровождали издания стихотворений поэта, особенно популярных сборников вроде «Buch der Lieder» («Книга песен»); Адольф Менцель – немецкий художник эпохи романтизма, известный своими реалистичными пейзажами и жанровыми сценами. Иллюстрировал отдельные стихи и отрывки из поэмы «Германия. Зимняя сказка»;

Феликс Валлотон – известный швейцарско-французский художник и график конца XIX века. Он создал серию графических работ к избранным стихам Гейне, подчеркивая лиризм и меланхоличность поэзии; Карл Шпитцер – австрийский живописец и гравер, создавший множество иллюстраций к поэтическим циклам Гейне. Особенно известны его образы женщин и пейзажи, вдохновленные поэзией автора; Ганс Тома – художник позднего немецкого романтизма, работал над иллюстрациями к стихам и прозе Гейне. Например, его картины изображают сцены из романа «Путевые картины», придавая образам выразительность и эмоциональность; Аугуст фон Платтен-Халлерберг создавал графики и акварели, подобно А.Н. Северцову, к отдельным стихотворениям и романсам Гейне, подчеркивая философские мотивы творчества писателя. Творчество Гейне привлекало внимание многих талантливых художников своей глубиной содержания и универсальностью образов. Каждый из перечисленных авторов, наряду с Северцовым,

привносил свое видение, обогащая восприятие стихов и прозы великого поэта новыми смыслами и эстетическими оттенками.

Имена художников, иллюстрирующих Гете, являются лишь частью обширного списка художников, вдохновленных его творчеством и стремившихся передать его произведения визуально. Вот некоторые из наиболее известных художников эпохи романтизма: Филипп Отто Рунге – немецкий художник, создавший иллюстрации к поэме «Фауст»; Адольф Менцель – известный своими работами над иллюстрациями к произведениям Гёте, включая цикл рисунков к роману «Годы учения Вильгельма Мейстера»; Мориц Людвиг Готфрид Шредер – также занимался иллюстрацией «Фауста». В XIX веке – Анри Гранвиль – французский карикатурист и график, известный сериями гравюр к «Фаусту»; Альберт Шульце-Хольтен – создатель акварельных иллюстраций к отдельным фрагментам произведений Гете. В XX веке – Максимилиан Кирхнер – немецко-швейцарский художник-график, занимавшийся созданием иллюстраций к «Западно-восточному дивану»; Юрий Анненков – русский живописец и график, работавший над иллюстрациями к русской версии «Фауста».

«Иллюстрация, - писал Милашевский, - предполагает не только рисунки, изображающие «некое происшествие», на каком-то серьезном и высшем этапе она должна совпадать с произведением и стилистически. Сама манера мыслить у писателя и художника должна быть тождественна в какой-то мере». И эта тождественность должна характеризовать иллюстрацию и в том случае, когда художник отстоит от писателя на целое столетие или больше. Мастерство В.А. Фаворского проявлялось прежде всего в тщательном отборе выразительных средств. Так, макет «Избранной лирики» И.В. Гете (Москва-Ленинград, 1933) служит наглядным примером гармоничного сочетания немногих точно найденных элементов целого – гравированных в две доски суперобложки и форзаца, рисунка переплета (золотая роза на красном фоне) и гравированного портрета Гёте с розой в руке (для фронтисписа[28]).

Сейчас, когда более двух веков отделяют нас от Гофмана и его времени, облик великого писателя, мечтавшего о том, чтобы «искусство и ремесло шли рука об руку в благородном соревновании и светлой радостью наполняли людские души», по-прежнему волнует всех мыслящих людей. Великий романтик ушедшей эпохи выразил всеобщее разочарование техническим прогрессом, когда в погоне за благами цивилизации человек перестал мыслить и чувствовать, находясь в плену единственной страсти-накопления вещей. Его герои живут раздвоенной жизнью реальной и идеальной, полной фантастического вымысла и иллюзий, что очевидно свойственно и нам – людям XXI века. Мы тоже живем в эпоху глобальных перемен, когда на смену живым чувствам и отношениям пришел прагматичный, увы, не бескорыстный расчет. Поэтому, говоря языком классики, так «скучен земной путь», выбранный нами. Но есть другой путь трансформации негативных явлений реальной жизни в светлый мир – это путь творческого воображения, моделирования позитивных ситуаций. Мир такой, каким его представляют.

На протяжении долгого времени можно наблюдать в творчестве А.Н. Северцова все возрастающий его интерес к иллюстрированию Гофмановских произведений – он извлекает из них то, на что способен его интеллект. Одних влечет зрелищность, волшебно-фантастический мир, необычные образы. Другие заметят глубокий философский смысл отдельных работ, почувствуют современный подтекст, отметят нестандартность, оригинальность изобразительного решения и захотят перечитать Гофмана. Иллюстрируя Гофмана, А.Н. Северцов, как бы, остается самим собой – живой, остроумный, обладающий острым взглядом художника, умеющий подметить и главное и забавную деталь, и передать

[28] Фронтиспис – иллюстрация в книге, помещаемая обычно на левой стороне разворота титульного листа.

все это в свойственной только ему иронической манере, соединяющей серьезное и комическое и доходящей иногда до едкого сарказма.

Личность Пушкина, его короткая, но прекрасная жизнь, полная драматических событий, борьбы и вдохновенного творческого труда, его непревзойденные литературные творения всегда приковывали внимание художников, служили и продолжают служить для них неисчерпаемым источником вдохновения. Со времени появления в печати первых произведений Пушкина и на протяжении всего XIX века все наиболее известные русские – живописцы, скульпторы, графики – отдавали в своем творчестве дань поэту. Начало XX века было временем интенсивного развития графики и книжной иллюстрации, и ряд выдающихся достижений в этой области также был связан с именем Пушкина. Большую работу по иллюстрированию произведений Пушкина проделал в 1880-е годы М.В. Нестеров, один из самых тонких и проникновенных лириков русской школы живописи. Наиболее выразительны его рисунки к сказкам, в которых художнику, подобно А.Н. Северцову, хорошо знавшего Нестерова, удалось воплотить черты народной мудрости и юмора, свойственные этим творениям А.С. Пушкина. В рисунках В. Маковского на пушкинские темы преобладают элементы бытовой характеристики, образы героев Пушкина порой сильно осовременены.

Пушкина в этот период иллюстрировали также М. Клодт, В. Пукирев, К. Савицкий, К. Маковский, К. Лебедев, Р. Штейн, М. Малышев и ряд других мастеров. Однако некоторые работы этих художников искажают содержание и стиль пушкинских произведений. Начало XX века представляет собой период плодотворного развития графики и книжной иллюстрации. Это сказалось и в работах на пушкинские темы. Примечательным явлением этого периода является работа И.Я. Билибина над иллюстрированием сказок Пушкина, где наиболее ярко проявился его талант. Творчество Пушкина вдохновило его на создание иллюстраций к «Сказке о царе Салтане…», «Сказка о золотом петушке» и к «Сказке о рыбаке и рыбке».

Комментируя с помощью рисунка эпизод литературного произведения, воссоздавая облик героев и обстановку действия, иллюстратор всегда внимательно приглядывается к деталям, рассредоточенным в художественном тексте. Не случайно, работа художника-иллюстратора во многом напоминает работу режиссера. Художественный текст для него является основой для импровизации. Самобытный иллюстратор сказок - А.Н. Северцов, подобно Билибину, в своих иллюстрациях, выработал своеобразный и декоративный стиль, в котором сказочное переплетается с реальным. Чуткий к деталям художественного повествования, он превращает свои иллюстрации, как графический комментарий к литературному произведению, отражающему его идеи, в занимательный рассказ.

Заключение

Таким образом, в студенческие годы Алексей Николаевич не только учился и работал. Как натура общительная и жизнерадостная, он живо интересовался окружающей жизнью, вращаясь в самых разнообразных кругах московского общества. Он часто бывал у своих товарищей-студентов, участвовал во всех их собраниях, а иногда кутежах, посещал «поливановские субботы», на которых преобладали художественно-литературные и театральные интересы, принимал участие в «Шекспировском кружке», устраивал «рисовальные вечера» и др.

А.Н. Северцов-иллюстратор дает себе полную свободу, и вереницы веселых чертенят, невиданной формы зверушек, полчища колдунов и колдуний, шабаши ведьм, рыцарские турниры и бесконечные сцены дуэлей на рапирах и на флеретах, старые монахи, сказочные принцессы и маленькие коренастые гномы, - словом, вся эта чудесная фантастика и романтика фольклора, весь сказочный мир народных сказаний и песен,

который он так любил, проходят перед восхищенными глазами тех, кто перелистывает теперь альбомы Алексея Николаевича, которые хранятся в Архиве РАН (Фонд № 467).

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселов Е.А. А.Н. Северцов. Жизнь, деятельность и науч. труды. Пособие для учащихся. М.: «Просвещение», 1975. 191 с. ил. (Люди науки).
2. Воробьева Э.И. Академик А.Н. Северцов и современность / Э.И. Воробьева, Н.Ю. Феоктистова // Журнал общей биологии. – 2008. – Т. 68, №2. – С. 84-93.
3. Встречи с Э.Т.А. Гофманом: [сборник] / С.А. Якимов [и др.]; сост. В.П. Покладова: пер. с нем.: Е. Склавец, И. Тарасова; Калинингр. обл. ист.- худож. музей. – Калининград: Аксиос, 2011. – 192 с.: ил.
4. Завьялова А.Е. Александр Бенуа и Константин Сомов. Художники среди книг. М.: Театралис, 2012. – 208 с., с ил.
5. Золотницкая Р.Л. По дорогам неведомого Туркестана. К 150-летию со дня рождения Н.А. Северцова. – М.: Мысль, 1978. – 94 с.: ил.
6. Колькольцев Е.Н. А.С. Пушкин в портретах и иллюстрациях: Пособие для учащихся. – М.: Просвещение, 1999. – 104 с.: ил.
7. Пушкин А.С. в изобразительном искусстве: [альбом репродукций / сост. и вступ. статья Э. Гальпериной]. - Москва: Изогиз, 1961. - 16 с., 58 л. ил.
8. Пушкин А.С. и его время в изобразительном искусстве первой половины 19 века: [альбом] / Всесоюз. музей А.С. Пушкина; [авт.-сост. Г.П. Балог и др.; авт. вступ. ст. Г.П. Балог, А.М. Мухина, с. 4-24]. - Ленинград: Художник РСФСР, 1985. - [221] с.: ил., цв. ил.
9. Северцова Л.Б. Алексей Николаевич Северцов. Биографический очерк. - М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1946. 370 с. (Научно-популярная серия).
10. Филиппова О.Н. Алексей Николаевич Северцов // Флагман науки: научный журнал. Июль 2023. – СПб., Изд. ГНИИ «Нацразвитие» - 2023. №6(6). - С. 101-106.
11. Филиппова О.Н. Искусство в кругу ученых (на примере творчества А.Н. Северцова и его ближайшего окружения) // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2025. - №5. – С. 9-15.
12. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана: [сб. статей] / АН СССР, Науч. совет по истории мировой литературы; [Редкол.: И.Ф. Бэлза и др.] – Москва: Наука, 1982. – 295 с.
13. Шестаков В.П. Русское искусство Серебряного века и его английские связи // Собрание шедевров. – 2005. - №4. – С. 78-82.

Гурова Василина Сергеевна
аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: foxvasilina@yandex.ru

Gurova Vasilina S.
graduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)

МЕДИАОПЕРА «ПОЕДИНОК» ИРАИДЫ ЮСУПОВОЙ: ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА

Аннотация. Статья посвящена вопросам изучения трактовке жанра медиаоперы в творчестве одного из ведущих представителей московской композиторской школы — Ираиды Рафаэльевны Юсуповой. В статье научно обосновано, что драматургия медиаоперы И. Юсуповой «Поединок» строится на преодолении присущей медиаформату фрагментарности за счет системы лейтмотивов и сквозной темы нравственного выбора, что обеспечивает целостность художественного высказывания. Выявлено, что музыкальный ряд не просто иллюстрирует визуальный нарратив, а выступает в качестве самостоятельного смыслообразующего компонента, предвосхищая кульминационные точки и раскрывая внутренний подтекст. В качестве ключевого объекта анализа рассматривается вокальная стилистика, в которой семиотический конфликт реализуется через противопоставление академического бельканто, эстетики рок-бэлтинга и экстремального вокала (гроулинг), что служит акустической репрезентацией внутренних и внешних конфликтов. Доказано, что в медиаопере «Поединок» проявляются фундаментальные законы музыкальной драмы и в то же время формируется аутентичная жанровая модель, адекватная технологическим и эстетическим вызовам современности, и закономерно продолжающая линию реформации оперного театра, намеченную Р. Вагнером и Б. Покровским.

Ключевые слова: медиаопера «Поединок», Ираида Юсупова, современное искусство, Анатолий Зверев, принципы музыкальной драматургии, синтез искусств, музыкальный театр, вокальная стилистика, инновационные технологии в опере.

THE MEDIA OPERA "DUEL" BY IRAIDA YUSUPOVA: FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE GENRE

Annotation. The article is devoted to the study of the interpretation of the media opera genre in the work of one of the leading representatives of the Moscow school of composition, Iraida R. Yusupova. The article scientifically substantiates that the drama of I. Yusupova's media opera "The Duel" is based on overcoming the fragmentation inherent in the media format through the use of a system of leitmotifs and a continuous theme of moral choice, which ensures the integrity of the artistic expression. It has been revealed that the musical sequence does not simply illustrate the visual narrative, but acts as an independent meaning-forming component, anticipating the climactic points and revealing the underlying subtext. The key object of analysis is the vocal style, in which the semiotic conflict is realized through the juxtaposition of academic bel canto, the aesthetics of rock belting, and extreme vocals (growling), which serves as an acoustic representation of internal and external conflicts. It has been proven that the media opera Duel manifests the fundamental laws of musical drama, while at the same time forming an authentic

genre model that is adequate to the technological and aesthetic challenges of the present, and naturally continues the line of opera theater reformation outlined by R. Wagner and B. Pokrovsky.

Keywords: media opera "The Duel", Iraida Yusupova, contemporary art, Anatoly Zverev, principles of musical drama, synthesis of arts, musical theater, vocal style, innovative technologies in opera.

За четыре столетия опера прошла путь от придворного развлечения до сложного синтетического искусства, непрерывно эволюционируя и впитывая инновации. Если раньше её символом были рукописные партитуры, бархатные ложи и акустика grand-опер, то сегодня она всё чаще говорит языком виртуальной реальности и иммерсивных инсталляций [2, с. 652]. Сегодня композиторы и режиссёры активно экспериментируют с виртуальной реальностью, 3D-проекциями и интерактивными элементами, что способствует вовлечению зрителя, создавая эффект сопричастности и глубокого погружения в мультимедийные проекты [15, с. 24]. Как говорил Рихард Вагнер, искусство должно быть «тотальным», объединяющим все виды творчества [16, с. 174]. Современные технологии дают опере шанс воплотить эту идею в новом, неожиданном ключе. И, судя по всему, мы находимся только в начале этого захватывающего пути.

Медиаопера Ираиды Юсуповой «Поединок» — это не просто опера, а художественный эксперимент, исследующий возможности синтеза искусств [5, с. 63], в котором музыка, визуальная образность и текст формируют сложную полифоническую систему. В основе драматургии лежит принцип «монтажа аттракционов» (по Эйзенштейну [18]), позволяющий соединять разрозненные эстетические пласты — от Серебряного века до советской эпохи — в единое концептуальное целое. Композиция медиаоперы выстроена как сложный временной коллаж: документальные фрагменты биографии Анатолия Зверева переплетаются с символическими поединками художника и деятелей прошлых эпох, образуя тематическую арку, скреплённую системой лейтмотивов. Музыкальный ряд в «Поединке» не просто сопровождает визуальный нарратив, но активно формирует драматургическое напряжение, зачастую опережая события сценического действия. Музыка через систему лейтмотивов, аркообразных связей выстраивает собственную, независимую от фабулы, систему смысловых ориентиров, предвосхищая генеральную кульминацию и обнажая неочевидные контуры драматического действия.

В драматургии оперы проявляется принцип диалектического взаимодействия центростремительных и центробежных сил. Как отмечал Е. Холодов, каждое произведение является «равнодействующей двух сил, одна из которых испытывает «Драму на сжатие», другая на разрыв» [14, с. 40]. В медиаопере «Поединок» роль центробежной силы выполняет сам формальный прием: резкие пространственные скачки, фрагментарность повествования, перманентная смена визуальных и аудиальных декораций.

Центростремительное начало в художественной структуре произведения находит своё выражение в мощном смысловом противовесе. Разрозненные эпизоды скрепляются универсальной идейной осью — сквозной темой личностного выбора и нравственного противостояния. Эта фундаментальная коллизия, раскрывающая вневременную природу человеческих страстей и исследуется под разными углами сквозь призму меняющихся исторических и культурных контекстов [6, с. 238].

Развитие фабулы медиаоперы основывается также на приеме повторения и семантического варьирования комплексов драматических положений. Повторяющийся комплекс драматических положений, как отмечал В. Волькенштейн, характерен для жанра драмы, основывающемся на завязке и развитии конфликтных ситуаций [3, с. 44]. В «Поединке» этот принцип реализуется через периодическое повторение ключевых экранных ситуаций, которые варьируются и каждый раз высвечивают новую грань

генеральной идеи произведения. Этот возврат осуществляется через визуальные лейтмотивы, повторяющиеся звуковые и медийные образы, создавая эффект навязчивой цикличности и роковой предопределенности.

С другой стороны, структура произведения приобретает поливалентный характер, формируя децентрированное смысловое поле, что находит свое теоретическое обоснование в философии постмодернизма, где интерпретация понимается как акт свободного наполнения текста смыслами без апелляции к некоему истинному, изначально вложенному автором значению. Подобный подход порождает феномен гиперпонимания, при котором адресат вычитывает из сообщения смысловые пласты, избыточные по отношению к первоначальным коммуникативным намерениям творца [13, с. 15]. «Поединку» Юсуповой свойственна намеренная нарративная запутанность и нелинейность развития, предлагающие зрителю совершить индивидуальное путешествие по лабиринту смыслов, где единственно верного пути не существует.

В этой связи особую релевантность приобретает теоретическое наследие выдающегося оперного режиссера Б.А. Покровского. Он настаивал на том, что оперный спектакль представляет собой комплексный художественный организм, синтезирующий подчас противоположные по своей природе виды искусств [11, с. 5]. Это единство, однако, не является механическим соединением, но представляет собой «нерасторжимое сплавление нового качества» [11, с. 5]. Покровский образно определял оперу как плод «страстной влюбленности двух искусств — музыки и театра», унаследовавший от музыки «эмоцию, способность проникать в глубины сокровенных человеческих чувств, силу обобщения, симфонизм», а от театра — «конкретность, осязаемость, объемность, человеческий характер в его зримом воплощении» [11, с. 6]. В результате рождается новая сущность: музыка становится «музыкой действия, драмы, характера», трансформируясь в музыкальную драматургию, которая и является «единым богом оперного театра», фокусирующим все остальные искусства [11, с. 6].

Именно эта философия целостности и постоянного обновления жанра позволяет осмыслить феномен медиаоперы. Покровский убежденно заявлял, что «современная опера должна искать новые выразительные возможности», ибо «нельзя современное содержание вливать в мехи классической оперы» [11, с. 6]. Историческая практика великих реформаторов от Глюка и Моцарта до Мусоргского, Вагнера и Верди свидетельствует, что каждый из них решал проблему жанра в соответствии с вызовами своего времени и стоящими перед ним художественными задачами [11, с. 6]. Таким образом, медиаопера «Поединок» Ираиды Юсуповой закономерно продолжает эту линию развития, предлагая аутентичную жанровую модель, адекватную новым технологическим и эстетическим реалиям. Опера — живая, развивающаяся форма, внутри которой разнообразие жанровых модификаций практически беспредельно.

Художественное развитие осуществляется не только в формально-технологической плоскости, но и затрагивает глубинные уровни содержания и его концептуального осмысления [10, с. 47]. Центральной художественной задачей в произведении становится трансценденция биографического нарратива и возведение его до метафизической всеобщности, где разворачивается универсальный конфликт между индивидуальным гением и коллективным сознанием.

Реализация данной задачи производится посредством двунаправленной стратегии: с одной стороны, через создание ярко очерченных, почти архетипических художественных образов, с другой благодаря последовательному переводу внешнего событийного плана во внутренний, психологический и философский дискурс. Переключение регистров восприятия осуществляется, прежде всего, силой музыкального высказывания, которое обнажает сокровенные «внутренние пружины действия». Указанная функция делегирована

сольным эпизодам-исповедям (ария Зверева «Венчальный штрих», ария Портрета Асеева, сцена с концертом Аренского и др.), где музыкальный язык, с его интонационной свободой, становится прямым проводником в область подсознательного, трансформируя частное переживание в экзистенциальное высказывание. Центральные, архетипические персонажи воплощаются через технику бельканто (Ария портрета, дуэт Ксении и Николая Асеевых в Италии и др.), как звуковой идеал глубокого лирического высказывания и медитативной созерцательности.

Исполнительская манера главного героя зачастую выступает в качестве прямого выражения его идейно-художественной позиции. Атрибуты маргинальности, иронии находят своё прямое воплощение через вокальную эстетику рок–музыки. Данный выбор принципиально дистанцируется от универсализированного идеала академического вокала, создавая сложный семиотический конфликт. Ключевым техническим признаком становится микстовое пение свободное, лишённое чётких регистровых границ смешение грудного и головного резонирования («Я так счастлив, я на небе, я нуждаюсь в тебе ка к в хлебе», «Секрет любви»). Этот фундамент дополняется комплексом выразительных средств, намеренно отклоняющихся от канонической школы: применение субтона для интимности и уязвимости («Секрет любви»), осознанное использование хрипоты как знака аутентичности и прожитого опыта, мощный бэлтинг, доходящий до эмоционального крика («Видишь звезды»).

В отличие от бэлтинга, который, сохраняя чёткость интонации, предполагает экстремальное напряжение голосового аппарата на грани крика, в медиаопере применяется ещё более радикальный вокальный приём — гроулинг. Его результатом становится плотный, низкочастотный звук, лишённый привычной певческой форманты и ассоциирующийся со скрежетом, рычанием или скрипом. Данный тембр функционирует как акустическая проекция вытесненных и подавленных элементов психологически-художественной характеристики персонажа, трансформируя его внутреннюю тьму в звуковую материю и обнажая интенсивность его боли и ярости. Это голос инстинкта, первобытного ужаса, неконтролируемой ярости. Он выводит на передний план не вербальный компонент, а чистую, бессловесную эмоцию. Гроулинг осуществляет полный разрыв с какой-либо традиционной эстетикой «красивого» звука. Это инструмент грубой, намеренно антиэстетичной правды используемый в медиаопере создает самый острый и болезненный конфликт. Это уже не просто диалог культурных пластов («высокого» и «низового»), а столкновение порядка и хаоса, цивилизации и первозданной стихии. Такой контраст обладает мощнейшим эмоциональным воздействием, шокируя и погружая слушателя в необходимую автору атмосферу.

В медиаопере реализуются несколько видов конфликтов: внешний и внутренний [12, с. 66]. Внешний конфликт в медиаопере воплощается через противостояние двух культурных эпох: андеграунда советского искусства 1980-х гг. (в лице представителей «второй волны» авангарда талантливого советского художника Анатолия Зверева и его друга Дмитрия Плавинского) и эпохи художественных экспериментов первой волны авангарда (1920–е гг.). Его репрезентантами являются поэт Николай Асеев и его жена Ксения (Оксана). Этот пласт культурного наследия дополнен образами их современнников: Владимира Маяковского, Лили Брик, Филиппо Томмазо Маринетти, Бориса Пастернака, Велимира Хлебникова, Давида Бурлюка.

Озвучивание персонажей выполнено на основе архивных аудиоматериалов, содержащих записи голосов поэтов, декламирующих собственные произведения. Данный прием обогащения аудиоряда художественного произведения архивными материалами наделяет сцену жанровыми чертами документалистики. Соединение черт художественного и документального кино, оперы и медиажанра приводит к полижанровости произведения.

Полижанровость и полистилистичность характерны для творчества И. Юсуповой, многие годы плодотворно сотрудничавшей с режиссером А. Долгиным. Супружеский союз двух крупных деятелей современного российского искусства ознаменовался множеством совместных творческих проектов, в частности, короткометражным документальным фильмом «АЗ (Анатолий Зверев)» 2009 г. Отдельные его фрагменты И. Юсупова добавила в визуальный ряд медиаоперы как напоминание о художественных находках предыдущего фильма. В частности, введены анимационные фрагменты фильма «АЗ», оживившего архивные фото и таким образом воссоздавшего процесс создания художником женского портрета. Кадр за кадром возникает иллюзия, будто сам Зверев ведет работу прямо сейчас, а мы становимся свидетелями этого действа.

Также введена в аудиоряд медиаоперы «Поединок» комикс-цитата из фильма «АЗ», где изображен Пикассо с репликой: «Лучший русский рисовальщик». Далее центральную часть композиции занимает черно-белая фотография Пабло Пикассо, задумчиво смотрящего в окно. Рядом с ней появляются два цветных автопортрета Анатолия Зверева, подчеркивающие ключевую роль этого жанра в его творчестве. Для Зверева автопортрет был не просто способом самовыражения, а лабораторией самоисследования. Его кисть не просто фиксировала черты, а вела диалог со временем: в юности он мог изобразить себя седым стариком, а в зрелые годы — стремительным юношей, будто художник примерял разные версии себя, играя со временем и собственной идентичностью. Подобно музыканту, который адаптирует технику звукоизвлечения в зависимости от исполняемого произведения, Зверев виртуозно трансформировал свою манеру письма в автопортретах, подражая различным художникам и достигая точной стилизации и глубокого психологизма [17].

Внешний конфликт содержится в противостоянии художника — нонконформиста А. Зверева своему времени. Перед зрителем возникает неожиданный, почти аллегорический образ: Анатолий Зверев, облачённый в доспехи Дон Кихота. Этот визуальный мотив — не просто цитата, а осознанная отсылка к серии его работ, вдохновлённых сервантесовским героем [8, с. 110]. Образ сопровождает фанфарная тема, повторяющаяся пять раз — подобно набату, с нарастающей динамикой. У зрителя возникает ощущение, будто перед ним воин в доспехах, бросающий вызов незримым противникам.

В процессе драматургического развития мы наблюдаем эволюцию внешнего конфликта. Одна из сцен медиаоперы раскрывает чувства ревности А. Зверева, влюбленного во вдову Н. Асеева, к ее умершему мужу. Агрессия Зверева передаётся через резкие, почти физиологичные звуки: рычащая декламация, хаотичные удары посуды, звон разбитого стекла (Зверев бросает бутылки в портрет Николая Асеева). Эти элементы создают эффект нарастающего хаоса, подчёркивая одержимость персонажа. Ария Асеева («Я не могу без тебя жить»), напротив, звучит как призрачное воспоминание — её мелодика стилизована под советскую эстраду и русский романс, что придаёт ей ностальгическую, почти мистическую интонацию. Зверев, бросая бутылки и прерывая музыку, буквально пытается «поставить Асеева на паузу». Каждая такая звуковая атака обрывает арию, создавая эффект насильственного вторжения в прошлое. Тишина здесь — не отсутствие звука, а активный драматургический приём [1, с. 25]. Генеральные паузы работают как эмоциональные точки напряжения. Зверев перебивает фразы Асеева, словно побеждая его в споре, но его голос снова прорывается, ведь прошлое невозможно уничтожить. Этот приём отсылает к идеям Джона Кейджа о том, что тишина — не пустота, а пространство для смысла [9, с. 670]. В данном случае пауза становится полем битвы между двумя характерами.

Более поздняя сцена медиаоперы «Поединок» посвящена прямому столкновению А. Зверева, мистическим образом переместившегося в прошлое. В ходе дискуссии Зверев побеждает Бурлюка, Маяковского и Пастернака, но не Хлебникова — это указывает на его особое отношение к поэту, которого он почитал и любил. Ария Зверева исполняется в рок-версии с использованием гроулинга — приема экстремального вокала, при котором звук извлекается за счет резонирующей гортани. Этот выбор неслучаен: «рычащий тембр» ассоциируется с агрессией, вызовом, что соответствует мотиву «сражения» с культурными авторитетами, а тембр гитары усиливает драйвовую, почти бунтарскую энергетику сцены, отсылая к эстетике панк-рока и контркультурного протеста [4, с. 180].

Внутренний конфликт медиаоперы «Поединок» связан с личностью Ксении Асеевой, которая от невыносимой ревности Зверева вынуждена буквально сбежать в другую эпоху. Этот мотив бегства от травмирующей реальности перекликается с классическими операми, где герои ищут спасения в иллюзиях или смерти.

Вторым примером внутреннего конфликта является — этический. Лиля Брик предлагает Ксении Асеевой отправиться в 1918 год, в эпоху их беззаботного веселья. Однако героиня выбирает иной путь: она мистическим образом перемещается в прошлое, в родной дом, в минуты смерти матери. В арии «Ее было так мало» музыка передает не столько скорбь, сколько мучительное осознание утраты. Композитор здесь демонстрирует способность создавать аутентичную стилизацию: мать просит дочь сыграть концерт А. С. Аренского. Мы слышим звуки созданной И. Р. Юсуповой фортепианной партии концерта, чрезвычайно напоминающей стиль А. С. Аренского.

Третьим примером внутреннего конфликта является «молодость и старость», когда Асеева не принимает написанный Зверевым портрет, где он изобразил ее молодой. Усиливается этот конфликт декламацией соседских бабушек: «Это не она! Он нарисовал другую!».

Проведенное исследование медиаоперы Ираиды Юсуповой «Поединок» позволяет определить ее уникальное место не только в рамках эволюции музыкального театра. С одной стороны, в произведении ощутима связь с фундаментальными принципами музыкальной драмы: принцип предвосхищения, принцип диалектического взаимодействия центростремительных и центробежных сил, принцип повторных комплексов драматических положений [7, с. 17]. Медиаопера «Поединок» представляет собой фантазийный художественный проект, в котором личная история становится импульсом для множества художественных метафор, сопоставлений, параллелей. Противостояние в итоге оборачивается полилогом, многоголосием времен, культур, людей, судеб.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутко, С. Н. Роль пауз в музыкальном синтаксисе // Культура –искусство – образование: Материалы 45-й научно-практической конференции научно-педагогических работников института, Челябинск, 02 февраля 2024 года. – Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2024. – С. 22-25.
2. Венкова, А. В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр / А. В. Венкова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2020. – № 10. – С. 649-654.
3. Волькенштейн, В. М. Закон драматургии. – Москва: МОДПиК; Ленинград: МОДПиК, 1925. – 91 с.
4. Зайцева, М. Л. Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века / М. Л. Зайцева, Я. И. Сушкова-Ирина, А. В. Буданов // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 3. – С. 175-184.

5. Зайцева, М. Л. Синестезийность художественного сознания / М. Л. Зайцева. – Москва: Аналитик, 2014. – 316 с.
6. Исаева, В.С., Зайцева, М.Л. Трактовка концепта моря в творчестве Ираиды Юсуповой // Теория и история искусства. – 2024. – № 1/2. – С. 238-248.
7. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна; [Место защиты: Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с.
8. Кошкина, О. Ю. Иллюстрации "Дон Кихота": временной диалог в пространстве изобразительного искусства // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 2 (31). – С. 106-111.
9. Липов, А. Н. Джон Милтон Кейдж. 4'33" – пьеса молчаливого присутствия. Тишина, или анархия молчания? Часть 2 // Культура и искусство. – 2015. – № 6. – С. 669-686.
10. Лю, Ж., Зайцева, М.Л. Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» // Искусствоведение. – 2024. – № 4. – С. 47-55.
11. Покровский, Б. А. Об оперной режиссуре. – М., 1973. – 305 с.
12. Селицкий, А. Я. Внешний, внутренний, скрытый... (о конфликте в опере) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 2(15). – С. 48-56.
13. Ханнанова, Е. Н. Опера Альфреда Шнитке "Джезуальдо": лабиринты смыслов: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ханнанова Елена Николаевна; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – М., 2010. – 227 с.
14. Холодов, Е. Г. Композиция драмы. – М.: Искусство, 1957. – 224 с.
15. Чэнь, Ж., Зайцева, М.Л. Специфика воплощения героических образов в танцевальной драме «Нюйва» Пекинского театра песни и танца (2011 г.) // Музыковедение. – 2023. – № 3. – С. 23-28.
16. Штырбул, В. Ю. Космизм В.С. Соловьева в зеркале Гезамткунстверка Р. Вагнера // Космизм и органицизм: эволюция и актуальность: Материалы VIII Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 19–20 ноября 2020 года / Под редакцией О.Д. Маслобоевой, И.А. Сафронова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2021. – С. 172-181.
17. Щедринская, М. Автопортрет как дневник художника: от Рембранда до Зверева [Видеозапись]: лекция / М. Щедринская. – URL: https://rutube.ru/video/3fd07174f19967a95abcfbe33ad5f9f4/?r=wd (дата обращения 10.08.2025).
18. Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов // Избранные произведения: в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 2. – URL: http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1923_montazh.shtml (дата обращения: 15.09.2023).

Филиппова Ольга Николаевна
соискатель кафедры искусствоведения и педагогики искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru

Filippova Olga N.
The applicant at the Department of Art History and Art Education
The Herzen State Pedagogical University

ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.А. КОСМИНСКОГО

Аннотация. В статье предпринят небольшой экскурс о жизни и творчестве Е.А. Косминского, который среди старшего поколения ученых, отдавших свой талант, свои знания научной, педагогической и общественной деятельности, занимал видное место в советской исторической науке, и в частности медиевистики. С большой заботой относился Е.А. Косминский к преподаванию истории в средней школе, высоко ценил учительский труд. Он недолго обучал в качестве учителя истории и русского языка в гимназии. Е.А. Косминский стремился решить вопрос об учебнике всемирной истории. Он показал возможность тесной увязки содержания учебника истории средних веков с историей СССР и предлагал ввести в школьный курс всеобщей истории элементы советской истории. Он попытался реализовать эту идею в учебнике, изданном в 1949 году, включив в него материал по истории Руси.

Однако при переиздании учебника в 1954 году этот материал был значительно сокращен, а затем полностью исключен в 1959 году, исходя из практики преподавания истории в школе. Евгений Алексеевич придавал большое значение иллюстрациям в учебниках. Он считал, что их основная цель – подкрепить описание фактов образами, вводя детали и подробности, которых нет в тексте. Он также владел несколькими иностранными – современными и древними – языками, слыл знатоком средневековых документов и литературы, прекрасным исследователем и лектором. Кроме того, современники знали его, как автора остроумных поэтических опытов: он легко писал сатирические латинские стихи в стиле средневековых вагантов, и стилизованные миниатюры в духе восточных газелей, и белые стихи. Он был превосходным художником, и притом в разных жанрах: ему хорошо удавались и сатирические рисунки, близкие к шаржу и карикатуре, и настоящие серьезные портреты. Часть этих материалов сохранилась в фонде Е.А. Косминского в АРАН (Ф. 1514).

Ключевые слова: Е.А. Косминский, жизнь, творчество, талант, преподавание истории в средней школе, учительский труд, учебник всемирной истории, иллюстрации, поэт, художник.

PORTRAIT IN THE CREATIVE WORK OF E.A. KOSMINSKY

Abstract. The article provides a brief overview of the life and creative work of E.A. Kosminsky, who, among the older generation of scientists who gave their talent and knowledge to scientific, pedagogical and social activities, occupied a prominent place in Soviet historical science, and in particular medieval studies. E.A. Kosminsky took great care of teaching history in secondary schools, and highly appreciated the teacher's work. He briefly taught as a history and Russian language teacher at a gymnasium. E.A. Kosminsky sought to resolve the issue of the textbook of world history. He showed the possibility of closely linking the content of the textbook of the history of the Middle Ages with the history of the USSR and proposed to introduce elements of Soviet history into the school course of general history. He tried to implement this idea in a textbook published in 1949, including material on the history of Russia. However, when the

textbook was republished in 1954, this material was significantly reduced, and then completely eliminated in 1959, based on the practice of teaching history at school. Evgeny Alekseevich attached great importance to illustrations in textbooks. He believed that their main purpose was to reinforce the description of facts with images, introducing details and details that were not in the text. He also spoke several foreign languages, modern and ancient, and was known as an expert on medieval documents and literature, an excellent researcher and lecturer. In addition, his contemporaries knew him as the author of witty poetic experiments: he easily wrote satirical Latin poems in the style of medieval vagantes, and stylized miniatures in the spirit of oriental gazelles, and blank verses. He was an excellent artist, and moreover in various genres: he was good at satirical drawings, close to caricature and caricature, and real serious portraits. Some of these materials have been preserved in the E.A. Kosminsky Foundation in the ARAN (F. 1514).

Keywords: E.A. Kosminsky, life, the creative work, talent, teaching history in secondary schools, teaching work, textbook of world history, illustrations, poet, artist.

Введение

Е.А. Косминский родился 2 ноября 1886 года в Варшаве в семье учителя, директора гимназии – Алексея Петровича Косминского. Мать – Аврелия Эмильевна занималась домашним хозяйством и детьми. У Косминского еще были брат и сестра. Уже в детстве проявились разнообразные дарования мальчика, например, первое стихотворение было написано им в четыре года. В зрелые годы Е.А. Косминский записывал свои стихи в домашний альбом и иллюстрировал их рисунками (альбом, к сожалению, не сохранился). Талантливый юноша окончил гимназию с золотой медалью. Он поступил в 1904 году в Варшавский университет, но вскоре перевелся в Московский, где учился в 1905-1910 гг. на историко-филологическом факультете. Здесь он слушал лекции блестящих ученых-медиевистов, таких, как П.Г. Виноградов, Д.М. Петрушевский, Р.Ю. Виппер.

Относясь с большим уважением к своим предшественникам и учителям, Евгений Алексеевич позднее, в 1920-1930-е годы, создаст цикл статей о русских историках-медиевистах. Но, особенно сильное влияние оказал на него профессор Александр Николаевич Савин, один из крупнейших представителей нового поколения историков социально-экономического направления, признанный мастер историко-статистического исследования, знаток Англии XVII века. Е.А. Косминский на всю жизнь сохранил любовь к своему учителю и посвятил ему один из лучших исторических очерков. Евгений Косминский окончил университет с золотой медалью и был оставлен на кафедре всеобщей истории. Однако в 1912 году он отправился в Варшаву, где стал преподавателем Высших женских курсов. В связи с эвакуацией учебных заведений Варшавы вглубь России в 1915 году он вновь возвращается в Московский университет. 15 января 1917 года в жизни ученого произошло важное событие: протоиерей Татьянинской церкви при университете Н. Боголюбский обвенчал приват-доцента и младшего ассистента по кафедре всеобщей истории Е.А. Косминского и дочь действительного статского советника начальника Варшавской учебной дирекции Надежду Николаевну Токареву (бывшую слушательницу Высших женских курсов в Варшаве). Любовь к жене Евгений Алексеевич пронес через всю жизнь. В 1919 году Евгений Алексеевич становится профессором историко-филологического факультета МГУ, а в 1930-е годы возглавляет кафедру истории средних веков на впервые созданном историческом факультете. В МГУ он преподавал 33 года (1919-1952). Кроме того, читал лекции в Институте красной профессуры, Институте истории Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук. После создания в системе Академии наук в 1936 году Института истории Е.А. Косминский становится научным сотрудником, а с 1947 года – заведующим сектором истории Средних веков, затем сектором византиноведения, возглавляет группу по истории Англии.

Он был ответственным редактором сборников «Средние века», издающегося с 1942 года, «Византийского временника», а в 1952 году после нескольких бесед с М.А. Сусловым был вынужден взять на себя нелегкую ношу – руководство журналом «NEWS». Но большая часть его жизни была связана с Московским университетом. Много и плодотворно работала над воспоминаниями о своем времени, жизни и пути в исторической науке – Е.В. Гутнова, ученица Е.А. Косминского. Немало места в них было отведено и историческому факультету Московского университета.

Основная часть

Фонд Е.А. Косминского в Архиве АН СССР формировался в течение 1960-1980-х годов из документов, переданных родственниками ученого, его учениками и коллегами, редакционной группой, опубликовавшей сборник статей медиевиста под общим названием «Проблемы английского феодализма и историография средних веков» (М., 1963). Фонд насчитывает 411 дел, из которых переписка ученого составляет 104 дела за 1928-1959 годы, и лишь 26 из них – письма самого историка. Из 77 дел с письмами корреспондентов Е.А. Косминского 59 дел содержат письма его иностранных коллег. Документы, принадлежащие перу ученого, - это в основном черновики и копии писем. Обращения к иностранным коллегам представляют собой тексты, отражающие лишь ключевые мысли ученого, а не законченные письма. Так как в большинстве случаев переписка ученого представлена в фонде лишь фрагментарно, эпистолярные источники не позволяют полно показать яркую индивидуальность Е.А. Косминского, ученого, человека и художника, но дают возможность в некоторой степени воссоздать ситуацию в медиевистике периода 1940-1950-х годов. В этих документах нашли отражение дискуссионные вопросы исторической науки указанного периода, процесс возобновления и развития научных контактов между историками СССР и Великобритании в 1950-х годах, информация об английской и японской историографиях. В его архиве сохранились остроумные шаржи и гротески: например, серия едких иллюстраций к «Письмам темных людей», или «Из жизни академиков», изображения грустно-озорных «бесенят», жанровые сценки и др.

Рисовальщиком Косминский был необыкновенным. Будучи уже известным ученым, он посещал в 1930-1940-е годы художественную студию Дома ученых. Руководитель студии отмечал завидное прилежание и талант ученика, ставя ему, как правило, высокие оценки. В те же годы, побывав в Московском Доме ученых, Институте истории АН СССР или в санатории «Узкое», можно было познакомиться с выставками оригинального художника. Им были созданы выразительные портреты историков прошлого, остроумные шаржи на коллег-академиков, портреты современников, неожиданные бытовые зарисовки. Особо отметим здесь его автопортрет, портреты А.П. Чехова, Ф.И. Тютчева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.М. Горького (выставлялся в Чехии). Любопытен и портрет И.В. Сталина. «Автопортрет» был написан Косминским в августе 1944 г. (**Илл. 1**).

1). Е.А. Косминский. «Автопортрет». Август, 1944 г. Бумага, акварель, цветной карандаш, 20,0 Х 26,5 см. // АРАН, Ф. 1514. Оп. 2. Д. 66. Л. 1. // https: // arran.ru/exposition12_3?ysclid=mgujsejtv8337301351.

Официальные портреты академика Е.А. Косминского на страницах периодики и энциклопедий отражают облик ученого, который заставлял трепетать студентов перед аристократизмом внешности, видеть в нем олицетворение по-английски сдержанного характера и ошибаться. Иным запомнили его студенты 1920-1930-х годов: энергичным, красивым, похожим на молодого русского мыслителя М.А. Бакунина и также аристократичным. Судя по его автопортрету можно сделать вывод, что людям, общавшимся с ним только в служебной обстановке, он казался порой крайне сдержанным, недоступным, даже надменным. Но те, кто знал его близко, очень быстро убеждались в том, что все это было скорее своего рода «защитной маской» внутренне застенчивого и ранимого человека, которую он носил перед далекими и особенно неприятными ему людьми.

В действительности Е.А. Косминский был мягким и деликатным человеком, который старался делать добро людям, насколько это было в его силах. Это более всего чувствовали его ближайшие ученики, особенно в годы войны, находясь вдали от него. Его добрый совет, а нередко и активная помощь в житейских и научных делах, сопровождали их до конца его жизни. Но Е.А. Косминский помогал и многим другим, особенно талантливым людям – своим коллегам, подчиненным и даже посторонним, если это было возможно. Он был глубоко порядочным человеком, никогда не поступался этикой ради карьеры, имел ввиду не только свои личные интересы, но и судьбы своей науки. На кафедре, которой руководил Косминский, а позднее в секторе медиевистики Института истории АН СССР преобладали дух взаимного уважения, демократизм, дружелюбие, столь необычные в те непростые годы. И там и здесь сложились коллективы энтузиастов своего дела и каждый по-своему участвовал в создании этой атмосферы. Но многое зависело и лично от Е.А. Косминского, его высокого научного авторитета, его интеллигентности, порядочности, личного обаяния.

Е.А. Косминский – автор серии иллюстраций к «Письмам темных людей» (знаменитый памфлет на испорченном латинском языке с примесью немецких слов начала XVI в.) (Октябрь-ноябрь 1940 г., Болшево под Москвой, акварель, тушь), к роману А. Франса «Остров пингвинов» (пародийная историческая хроника, 1908 г.). Иллюстрации

Е.А. Косминского к одному из наиболее любимых историком произведений Анатоля Франса – роману «Остров пингвинов»: это серия из 16 рисунков тушью, полных умной иронии и сарказма, выполненная в 1944-1946 году (по некоторым источникам дается май-август 1946 г.) (тушь, черная акварель) (АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 68. Л. 1-16). Рисунки к пародийно-сатирической книге замечательного французского писателя представляются нам одним из высших достижений искусства Е.А. Косминского. Выдающийся французский писатель счастливой судьбы Анатоль Франс (1844-1924) вошел в историю мировой литературы как основоположник интеллектуального романа (настоящее имя писателя – Анатоль Франсуа Тибо).

Анатоль Франс был не только едким сатириком, который жестоко высмеивал нравы современного ему буржуазного общества, обличал фальшь либеральничающей лжедемократии, вскрывал ее реакционную подоплеку. Он был одновременно и тонким эстетом, блистательным стилистом, чей талант исполнен подлинно французского остроумия и изящества. В «Острове пингвинов» эти особенности творческого лица писателя были выражены очень ярко: они отражены и в иллюстрациях Косминского. Характеристики персонажей достигают у художника почти гротескной остроты, между тем, они переданы тушью и черной акварелью. Образы, созданные художником, в целом, на редкость выразительны. Художественную манеру историка раскрывает портрет [«Мефистофеля»], написанный тушью, акварелью и фиолетовым карандашом в августе 1933 года (**Илл. 2**)

2). Е.А. Косминский. «Портрет [«Мефистофеля»]». Август 1933 г. Бумага, тушь, акварель, 16,0 Х 22,0 см. // АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 62а. Л. 1. // https: // arran.ru/exposition12_3?ysclid=mgujsejtv8337301351.

К образу Мефистофеля обращались разные художники: Эжен Делакруа, Рэй Лаго, Эдуард фон Грюцнер, Илья Репин, Михаил Врубель, Марк Антокольский и многие другие. Часто в образе Мефистофеля изображались вполне реальные личности. Так И.Н. Репин изобразил в виде Мефистофеля своего ученика, художника и коллекционера С.Я. Девяткина (1898), а также актера Г.Г. Ге. А.И. Головин несколько раз изображал Ф.И.

Шаляпина в роли Мефистофеля (опера Ш. Гуно «Фауст»), и Шаляпин же послужил прообразом Мефистофеля для работы скульптора М.М. Антокольского (1883).

Художник Косминский как бы позволяет себе получить удовольствие от того, какой выразительной и преображающей силой обладают тушь, акварель и фиолетовый карандаш. Это портрет настроения, характера, психологический типаж. Яркий и выразительный, но лишенный личностных качеств. Конечно же, ироничный взгляд ученого не мог пройти мимо такого объекта, как академическая среда. Его карикатуры на собратьев по цеху были остры и чувствительны (Маргиналии в виде дружеских шаржей, 1946-1951 гг.) (Карандаш – 23,5 Х 32,3 см; 21,0 Х 29,8) (АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 67. Л. 1-5) (**Илл. 3**).

3). Е.А. Косминский. «Маргиналии в виде дружеских шаржей». 1946-1951 гг. Бумага, карандаш – 23,5 Х 32,3 см., 21 Х 29,8 см. // АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 67. Л. 3. // https: // arran.ru/exposition12_3?ysclid=mgujsejtv8337301351.

К этим комментариям добавим, что Косминский писал свои шаржи нередко буквально «с натуры», используя при этом подвернувшиеся под руку листки бумаги. Кроме того, среди рисунков есть некая «обложка» с латинской надписью, датированная 1940 г., на которой Е.А. в образе пишущего монаха, возможно, изобразил самого себя (АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 4. Л. 1). Любопытен дружеский шарж на Шостаковича Дмитрия Дмитриевича (1906-1975) – композитора, пианиста, дирижера, педагога и общественного деятеля [1930 г.] (**Илл. 4**).

4). Е.А. Косминский. «Дружеский шарж на Шостаковича Дмитрия Дмитриевича (1906-1975)». Тушь, акварель – 13,0 Х 15,0 см. // АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 59. Л. 1. // https: // arran.ru/exposition12_3?ysclid=mgujsejtv8337301351.

Художники довольно часто обращались к образу Шостаковича. Мы знаем живописные полотна, скульптурные портреты, графические листы, где облик композитора находит свою изобразительную трактовку. Начало галереи портретов Дмитрия Дмитриевича было положено рисунком «Митя Шостакович» (1919), выполненным большим мастером Б.М. Кустодиевым. Человеческий облик Шостаковича сочетал в себе своеобразную индивидуальную внешность, богатый духовный мир и великое творческое начало. Все это не могло не привлекать к нему художников. Почти полвека Таир Салахов создает галерею образов деятелей культуры. Среди них широкой известностью пользуется цикл портретов композитора Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Два портрета хранятся в Государственной Третьяковской галерее, два - в архиве Д.Д. Шостаковича в Москве, по одному – в собственности семьи М.Л. Ростроповича, в частном собрании в Турции, в частном собрании в Москве; несколько работ находится в собственности автора. Осенью 2009 года в Музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки поступил прижизненный профильный портрет, выполненный фломастером в 1974 году. Е.А. Косминский, в отличие от других художников, попытался передать в шарже [1930 г.] характерные признаки внешности Шостаковича (он очень похож), а также его эмоциональное острое состояние, и, насколько это было возможно, внутренний мир композитора. Образ пианиста, где угадываются черты времени, получился конкретным и лиричным. Композиционный строй портрета, созвучен самому характеру творчества Шостаковича, его музыке, всегда эмоционально-насыщенной, остро-своеобразной. Можно предположить, что Косминский не пропускал возможности услышать музыку великого композитора: посещал концерты, приобретал пластинки, слушал записи по радио и др. Он всегда изучал внешность Шостаковича, когда оказывался рядом с ним в пространстве концертного зала, но они вовсе не были знакомы. 27 января 1943 года в Ташкенте Е.А. Косминский написал [«Портрет девочки»] (**Илл. 5**)

5). Е.А. Косминский. [«Портрет девочки»]. Бумага, акварель, карандаш, 1,0 X 28,5 см. // АРАН. Ф. 1514. Оп. 2. Д. 63. Л. 2 об. // https: // arran.ru/exposition12_3?ysclid=mgujsejtv8337301351.

Лицо девочки с тяжеловатыми чертами, слегка размытое, изображено крупным планом. Оно как бы максимально приближено к зрителю для того, чтобы можно было рассмотреть его во всех деталях. С особенным увлечением Косминский рисовал глаза – светлые, по контрасту с бровями они кажутся светящимися. В рисунке преобладает четкая, жестковатая линия. Лицо промоделировано легкой штриховкой, складки одежды старательно заштрихованы. Хотя своеобразные черты лица девочки уловлены Косминским очень живо, не без увлечения, основным принципом подхода к натуре и здесь следует считать все тот же принцип штудии, изучения, точной передачи видимого.

Готовя новую редакцию учебника, Е.А. Косминский предполагал издать книгу с собственными рисунками. Евгений Алексеевич всегда придавал большое значение иллюстрациям в учебниках. Он считал, что живости и занимательности учебника, его действию на воображение, легкости его усвоения и запоминания должны содействовать иллюстрации. Опыт показал, что учебник должен быть иллюстрирован, что хорошо подобранные иллюстрации не только много дают для усвоения и запоминания материала учебника, но и сами являются дополнительным материалом исторического познания. Практика наших дореволюционных учебников, в большинстве случаев, отвергавших иллюстрации, не может быть принята; нам следует учесть практику зарубежных учебников по истории, по большей части обильно снабженных иллюстрациями. Необходимо признать, что иллюстрации представляют самую слабую сторону существующего учебника по истории средних веков. При подборе их была принята неверная и отвергнутая дальнейшим опытом основная установка – давать исключительно подлинные материалы, избегая реконструкций событий и быта средних веков искусством более позднего времени.

Значительная часть иллюстраций состоит из воспроизведений средневековых миниатюр, причем сделанных в упрощенной штриховой манере, которая подчеркивает все наивности и условности средневекового искусства, диспропорции в фигурах, отсутствие перспективы и т.д., не показывая своеобразной прелести их красок и оттенков. Мало удачно и грубо сделано большинство портретов. Более удачны изображения зданий, архитектурных стилей. Вопрос об иллюстрировании учебника истории средних веков, а равным образом и других учебников, большой и сложный вопрос, который должен быть предметом особого освещения. Подбор иллюстраций потребует большой работы. Здесь придется учесть опыт иностранных учебников. Основная цель иллюстрации – оживить учебник, превратить его описания в живые образы.

Иллюстрация также дополняет учебник, вводя ряд деталей и бытовых подробностей, которые не могут быть включены в изложение. Иллюстрация, воспроизводящая «подлинник» - миниатюру, надгробный памятник, статую, - обычно мало доступна и мало интересна для учащихся и, как выяснилось, не всегда вполне понятна и для преподавателей. Мало интересен и средневековый портрет (до XV в.), по большей части весьма условный и мало заботящийся о сходстве. У нас нет достоверных портретов ни Карла Великого, ни Жанны д'Арк, ни Гуса. Даже многие деятели XVI в. (например, Томас (Фома) Мюнцер – немецкий проповедник времен Реформации, выступавший против греховного уклада жизни, противопоставляя ему евангельский идеал) известны по явно непохожим и ничего не дающим рисункам.

«Подлинные» рисунки редко дают то, что нам нужно, и не всегда так, как нам нужно. Поэтому в ряде случаев необходимо прибегнуть к искусству XIX-XX веков для воспроизведения средневековой жизни, что можно наблюдать в рисунках Е.А. Косминского. Необходимо лишь строго проверить, насколько правильно художник воспроизвел быт и стиль эпохи, насколько его фантазия не идет в разрез с исторической правдой. В английских учебниках мы нередко видим сотрудничество автора и художника – все иллюстрации к учебнику изготовляются одним художником по заданию и под непосредственным научным руководством автора.

По мнению, Косминского: «Желательно было бы и у нас сделать подобного рода опыт» (Косминский, Е.А. 1947, с. 31). Иллюстрации к учебнику должны охватывать ряд сюжетов. На первом месте стоят сюжеты культурно-бытовые. Здесь очень важно дать костюмы различных стран и эпох. Надо, чтобы XIII, XV, XVII века связывались в представлении учащихся не только с хронологическими датами, но и с внешним обликом людей, живших в эти эпохи. Особенно важно показать на рисунках вооружение разных эпох, не только фигуры вооруженных людей, но и отдельные части вооружения, развитие огнестрельного оружия и т.д. Надо показать также развитие техники, орудия, корабли, первые машины. Конечно, должны быть показаны архитектурные сооружения разных стран и эпох, и притом не только замки и храмы, но и простые дома горожан и крестьян, лучше всего в общих изображениях деревни, города, рынка и т.д. Нужно дать бытовые сцены – работы, охоты, путешествия, торговли, суда, турнира, школы, монастыря, королевского двора. Особое внимание должно быть обращено на портреты. Портрет должен давать материал для понимания личности и эпохи, запоминаться и сливаться в один образ с данной в учебнике характеристикой. Совершенно необходимо сопровождение иллюстраций краткими пояснениями, в которых не только указывалось бы, откуда взята иллюстрация (подлинная картина того или другого художника, репродукция), но и объяснялось бы все то, что может остаться непонятным или вызвать вопросы. Едва ли надо напоминать о том, что полезность иллюстрации в значительной мере зависит от качества ее исполнения. Технически плохое воспроизведение, грубое и неотчетливое, рискует не заинтересовать учащихся и не затронет у них работы воображения. А качество иллюстраций во многом зависит от качества бумаги.

Все стекла внутренних дверей академической дачи в поселке Мозжинка (построен по указанию Сталина немецкими военнопленными) были расписаны Е.А. Косминским в восточном духе. Из богатейшего графического наследия историка сегодня, к сожалению, сохранилось немногое – 59 рисунков в личном фонде академика в Архиве РАН и около 30 – у родственников ученого и автора статьи о нем – кандидате исторических наук В.В. Крылове. Значительная часть портретов и рисунков погибла во время пожара на даче историка в ночь с 8 на 9 января 1982 г.

Выводы

Таким образом, работы Е.А. Косминского говорили об остром взгляде, мягком юморе и безусловной одаренности автора. «Неизвестным» художником был известнейший ученый академик Евгений Алексеевич Косминский. Каждый портрет Косминского выражает его взгляд на человека, на мир, в котором он живет. Чувство времени присуще работам художника. Перед нами раскрылся мастер, глубоко проникающий в душевный мир портретируемого, умеющий с большой силой, выразительностью раскрыть психологическую сущность человека. Помимо живописи и графики, Е.А. Косминский был человеком разнообразных дарований, многогранным и талантливым человеком. Кстати, интересный пример, будучи уже профессором, он согласился на предложение своего дяди, инженера по специальности – Е.В. Заустинского поработать у него фотографом. Евгений Алексеевич и на этом поприще проявил незаурядное дарование: великолепные фотографии мостов, восстановленных в начале 1920-х годов через Днепр, Березину и другие реки, были собраны в альбомы, представляющие не только документальную («отчетную» для ВСНХ и НКПС), но и художественную ценность. Косминский прекрасно знал музыку, увлекался литературой. Особенно он любил А.П. Чехова (многие его рассказы помнил наизусть), А.А. Блока, А.А. Ахматову, английских романистов, сентиментального поэта Альфреда Теннисона. Был знатоком поэзии, прекрасно читал стихи своих любимых поэтов (в их числе были А.К. Толстой и В.С. Соловьев), сам писал хорошие стихи и прекрасно рисовал. Личная библиотека ученого насчитывала около двух тысяч томов, среди них были великолепные дореволюционные собрания сочинений Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, книги издательства «Academia» и др. Большое место занимали монографии по искусству, альбомы, каталоги выставок, художественные открытки и т.п. Было у него и артистическое дарование, которое Евгений Алексеевич в 1930-1940-е годы охотно показывал на студенческих и аспирантских вечерах в МГУ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грудкина, Т.В. Анатоль Франс (1844-1924). В кн.: Т.В. Грудкина. Сто великих мастеров прозы. М.: «Вече», 2009. - С. 260-264.
2. Гутнова, Е.В. Косминский Е.А. Вопросы истории, №9, 1972. - С. 52-62.
3. Косминский, Е.А. О требованиях к новому учебнику истории средних веков. Советская педагогика, №8, 1947. – С. 22-34.
4. Крылов, В.В. Вторая пламенная страсть академика Косминского. Вестник Российской Академии наук, Т. 64, №6, 1994. - С. 553-560.
5. Папенкова, Т. Е.А. Косминский (1886-1959). Советская педагогика, №8, 1986. - С. 114-117.
6. Сванидзе, А.А. Евгений Косминский. В кн.: А.А. Сванидзе. Вторая муза историка: Неизученные страницы русской культуры XX столетия. М.: «Наука», 2003. – С. 33-64.
7. Филиппова, О.Н. Е.А. Косминский – ученый и художник. В кн.: И.И. Ивановская (отв. ред.). Консолидация интеллектуальных ресурсов как фундамент развития современной науки. Сборник статей III Международной научно-практической конференции. Петрозаводск: [Б.и.], 2021. – С. 148-154.
8. Филиппова, О.Н. Академик Евгений Косминский. Флагман науки, №6, 2023. – С. 71-76.
9. Филиппова, О.Н. Евгений Косминский. В кн.: А.А. Абросимов, А.С. Улитова и др. (ред.). Инновационные научные исследования в современном мире: теория, методология, практика. Сборник научных статей по материалам XII Международной научно-практической конференции (15 августа 2023 г., г. Уфа). Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2023. – С. 147-151.

10. Филиппова, О.Н. Евгений Косминский – ученый и художник. Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание, №9, 2024. – С. 32-35.
11. Шарова, А.В. Академик Е.А. Косминский. Из переписки. Средние века, Вып. 54, 1991. – С. 169-175.

Кулыгина Надежда Александровна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры
НОУ ВПО «Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов»
e-mail: nkoulygin@mail.ru

Kulygina Nadezhda A.
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Sound Engineering
Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions

ОЛИВЬЕ МЕССИАН И РУССКАЯ МУЗЫКА

Аннотация. Статья посвящена исследованию влияния русской музыкальной традиции на творчество О. Мессиана – одной из ключевых фигур музыки XX века. Актуальность работы обусловлена необходимостью глубокого изучения источников сложного синтеза стилей, характеризующего наследие композитора. Основная цель – выявить и систематизировать воздействие творчества М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и А. Скрябина на формирование музыкального языка Мессиана. В статье последовательно анализируются конкретные аспекты этого влияния: мелодика и вокальная декламация (Мусоргский), пение птиц и духовная опера (Римский-Корсаков), гармонические новации, идеи синестезии и концепция мистерии (Скрябин). Отдельно рассматривается опосредованное влияние через композиторов-эмигрантов (Н. Обухова, И. Вышнеградского). Методология включает сравнительный анализ, изучение теоретических трудов Мессиана и партитур. Делается вывод о том, что русская музыка стала для Мессиана не просто источником заимствований, но живым творческим ресурсом, глубоко созвучным его художественным и духовным исканиям.

Ключевые слова: Мессиан, русская музыка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Скрябин, мотив Бориса, пение птиц, духовная опера, симметричные лады, синестезия, мистерия

OLIVIER MESSIAEN AND RUSSIAN MUSIC

Abstract. The article is devoted to the study of the influence of the Russian musical tradition on the work of Olivier Messiaen, one of the key figures in 20th-century music. The relevance of the work is determined by the need for a deep study of the sources of the complex synthesis of styles that characterizes the composer's legacy. The main goal is to identify and systematize the impact of the works of M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, and A. Scriabin on the formation of Messiaen's musical language. The article sequentially analyzes specific aspects of this influence: melody and vocal declamation (Mussorgsky), bird song and spiritual opera (Rimsky-Korsakov), harmonic innovations, ideas of synesthesia, and the concept of mystery (Scriabin). The indirect influence through émigré composers (N. Obukhov, I. Wyschnegradsky) is separately considered. The methodology includes comparative analysis and the study of Messiaen's theoretical works and scores. It is concluded that Russian music became for Messiaen not just a source of borrowings, but a living creative resource deeply in tune with his own artistic and spiritual quests.

Keywords: Messiaen, Russian music, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Scriabin, "Boris" motive, bird song, spiritual opera, symmetrical modes, synesthesia, mystery.

Введение

Творчество Оливье Мессиана (1908-1992), ключевой фигуры музыкального искусства XX века, характеризуется сложным синтезом разнообразных традиций, среди которых особое место занимает русская музыка. Композитор открыто признавал этот факт:

в предисловии к первому теоретическому трактату «Техника моего музыкального языка» (1944) он выражает признательность русской музыке за благотворное влияние [1, с. 8]. В «Технике», а также в капитальном посмертно изданном семитомном «Трактате о ритме, цвете и орнитологии» (1994-2002) Мессиан называет среди своих «любимых предтеч» и «мэтров» Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина и Стравинского, иллюстрируя их музыкой оригинальные приемы композиции, вошедшие в его собственный арсенал [2].

Воздействие музыкальных принципов русских «учителей» носило комплексный характер, но в каждом случае можно выделить ту область, в которой оно оказалось решающим: для Мусоргского — это мелодия, для Скрябина — гармония, для Стравинского — ритм[29]. Влияние Римского-Корсакова локализовать сложнее, оно затрагивает целый ряд эстетических и стилевых параметров: духовно-нравственные поиски, культ природы, интерес к пению птиц, принципы оркестровки.

Мусоргский: «мотив Бориса» и вокальная декламация

В Главе VIII «Мелодия» из «Техники моего музыкального языка» Мессиан указывает несколько формул, ставших основой его интонационного словаря. Первое место среди них принадлежит обороту мелодического каданса, интервальные ходы которого прочерчивают букву «М». Композитор выводит его из пятизвучного мотива, завершающего тему оркестрового вступления в Прологе оперы Мусоргского «Борис Годунов» (*cis-e-dis-fis-cis*). Мессиан отмечает: «В старинных французских песнях и особенно в русском фольклоре мы обнаруживаем замечательные мелодии. Русская песня “Не было ветру” сопровождала мою юность; мы опять находим здесь пять звуков из “Бориса”, которые породили нашу первую формулу мелодического каданса» [1, с. 39].

«Мотив Бориса» становится константой музыкальной лексики Мессиана, что позволило исследователю Х. Хальбрайху обозначить его как «лейтмотив Бориса» [6, с. 214]. Появляясь в своем первоначальном, кадансовом значении в таких сочинениях, как «Гимн Святому Причастию» (1932) и особенно – «Тела нетленные» (1939), этот оборот вскоре приобретает семантическую автономию и образный дуализм. Мессиан использует его преимущественно для характеристики Иисуса Христа, применяя к двум полярным сюжетам – Рождеству (просветленный, умиротворенный образ святого младенца) и Распятию (скорбь, крестные муки и смерть). Эта амбивалентность обнаруживает интересную параллель к опере Мусоргского, где интонационно связаны темы невинного царевича Димитрия и страдающего царя-убийцы Бориса.

Примеры использования мотива Мусоргского можно найти в большинстве сочинений Мессиана, что подтверждает его сквозное значение для творчества французского композитора: в циклах «Рождество Господне» (1935), «Поэмы для Ми» (1936), «Песни земли и неба» (1938), «Видения Аминя» (1943), «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (1944), «Яравi» (1945), оратории «Преображение Господа Нашего Иисуса Христа» (1969) и других.

Говоря о воздействии Мусоргского, нельзя не вспомнить двух других знаковых представителей музыкальной культуры Франции, имена которых Мессиан также включает в список своих «учителей». В ряде случаев проводником в мир музыки Мусоргского для него становились сочинения Равеля и Дебюсси. Так, первая циклическая тема симфонии Мессиана «Турангалила» (1948) («тема статуи»), устрашающе звучащая у медной группы и низких деревянных духовых (бас-кларнета и фаготов) фортиссимо, подсказана пьесой «Катакомбы» из «Картинок с выставки», воспринятой «сквозь призму равелевской оркестровки» [6, с. 373].

[29] Влиянию Стравинского на Мессиана посвящено несколько исследований (см., например: [3, 4, 5]), поэтому в данной работе оно рассматриваться не будет.

Курс анализа музыкальных произведений, который Мессиан вел в Парижской консерватории, обязательно включал подробное рассмотрение «Бориса Годунова» и «Пеллеаса и Мелизанды» [7, с. 194]. И если Дебюсси признавался, что в вышеназванной опере Мусоргского можно увидеть всего «Пеллеаса» (цит. по [8, с. 361]), то Мессиан в вокальной мелодии титульного героя своей единственной оперы «Святой Франциск Ассизский» (1983) соединил «энергию и силу» партии Голо с «декламационной торжественностью» Бориса [9, с. 31].

Подобно Дебюсси Мессиана восхищала характерность мелодического речитатива, психологическая разработка образов у Мусоргского. Второе действие «Святого Франциска Ассизского» открывает картина «Ангел-путешественник», которая является данью уважения русскому композитору. В опере данная картина выполняет функцию комической интермедии: «Я хотел представить эпизод повседневной жизни, вдохновленный сценой в корчме из “Бориса Годунова”» [7, с. 237]. Это своеобразная «зарисовка с натуры», где действуют четверо очень непохожих друг на друга братьев-францисканцев (Лев, Бернард, Массей и Илия). Их яркие образы заставляют вспомнить не только острохарактерные портреты монахов Варлаама и Мисаила, но и других персонажей жанровых сценок Мусоргского.

Римский-Корсаков: птицы и святые

Формулируя принципы ладов ограниченной транспозиции, Мессиан ссылается на «Садко»[30] Римского-Корсакова в качестве примера использования уменьшенного лада (лада 2 в системе Мессиана) [1, с. 92]. Добавим к этому применение увеличенного лада (лада 3 Мессиана) в таких операх русского композитора, как «Снегурочка», «Кащей Бессмертный», «Золотой петушок».

Римский-Корсаков близок Мессиану блестящим владением оркестровыми средствами, но главное — культом природы и интересом к птичьему пению (пролог «Снегурочки», земные и райские птицы «Китежа», восточный романс «Пленившись розой, соловей»). Особенно примечательно то, что у русского композитора птицы становятся полноправными действующими лицами, наделенными выразительными музыкальными характеристиками, а у Мессиана – главными героями целого ряда опусов («Черный дрозд», 1951; «Пробуждение птиц», 1953; «Экзотические птицы», 1956; «Каталог птиц», 1958; «Садовая славка», 1970; «Маленькие эскизы птиц», 1985; «Витраж и птицы», 1986) и отдельных частей таких сочинений, как «Квартет на конец времени» (1941), «Видения Аминя» (1943), «Месса Троицына дня» (1950), «Органная книга» (1951), «Семь хайку» (1962), «Из ущелий к звездам» (1974), «Святой Франциск Ассизский» (1983), «Озарения потустороннего» (1992).

Наиболее глубокие параллели прослеживаются между «Святым Франциском Ассизским» Мессиана и «Сказанием о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова. Обе являются по сути духовными операми, основанными на сюжетах о святых и легендарных исторических преданиях: у Римского-Корсакова — «Китежского летописца», христианских легендах времен татаро-монгольского нашествия (легенда о Февронии Муромской, «В лесах» и др.), у Мессиана – на цитатах из Библии, «Цветочков Франциска Ассизского», жития Фомы Челанского, трактатов «Сумма теологии» Аквината и «О подражании Христу» Фомы Кемпийского и др. Лексика либретто тщательно обработана и приближена к средневековой [10, с. 36].

Центральное положение главных героев, их цельность и задействованность во всех событийных ходах роднят оперы с иконографическим каноном «Святой с житиями», где крупное изображение святого дано в окружении мелких «клейм», в каждом из которых он

[30] Неясно, имеется в виду опера или одноименная симфоническая поэма, где Римский-Корсаков впервые употребил этот лад.

представлен в разных примечательных жизненных ситуациях, иллюстрирующих его богоизбранность [11, с. 193]. Мессиан ссылался на конкретный источник своего вдохновения: ассизский цикл Джотто «Сцены из жизни св. Франциска», которые итальянский художник намеренно расположил параллельно сценам из Евангелия, подчеркивая, что Франциск есть «второй Христос» [10, с. 227-228].

Вместе с тем, Феврония и Франциск представлены как фигуры, транслирующие строгие религиозные догмы через пантеистическое, радостное восприятие мира. В монологе из I действия, известном под названием «Проповедь радости», Феврония отвергает идею жизни как юдоли скорби, а Франциск во Второй картине поет свой знаменитый «Гимн творениям», прославляющий солнце, землю, воду, огонь и ветер. Характеристика Февронии вырастает из музыки оркестрового вступления («Похвала пустыне») и родственна темам цветов и птиц, в то время как главными лейтмотивами Франциска у Мессиана служат темы черного дрозда и черноголовой славки. Феврония разговаривает и понимает язык териоморфной Троицы (крылатого Журавля, «очеловеченного» Медведя и показывающего из кустов свою величественную голову Тура) [12, с. 301], а Франциск несет христианскую весть внимающим ему пернатым (в Шестой картине «Проповедь птицам»). Так же, как и Феврония, Франциск совершает хождение в Невидимый Град, где встречается с райскими птицами.

Литургический характер опер подчеркивает характерный ораториальный стиль, который выдержан практически во всех действиях; отсутствие динамики движения (тип движения-развертывания, направленный не на экстенсивность, а на интенсивность показа образов протагонистов, погружения в глубь их характеров). Большинство сольных номеров выдержаны в нарративно-повествовательном тоне, в них воспроизводятся формы старинной церковной музыки (знаменное пение и духовный стих у Римского-Корсакова, григорианский хорал и лауда у Мессиана). Контраст обеспечивают сцены с участием антиподов Февронии и Франциска, «великих грешников» Гришки Кутерьмы (у Римского-Корсакова), Брата Илии и Прокаженного (у Мессиана).

После совершения различных чудес, оба титульных героя принимают мученическую смерть, однако в финале мы наблюдаем их вознесение и начало новой, вечной жизни в Небесном Граде, свидетельством которого становится «свет яркий, голубовато-белый и ровный со всех сторон, как бы не дающий тени» (ремарка Римского-Корсакова) и «усиливающийся ослепительно белый цвет» у Мессиана. Феврония отправляет весточку Гришеньке, а в коде оперы Мессиана, наряду с торжественным звучанием основных мотивов Франциска и райских птиц появляется выпрямленный, преображенный вариант темы исцеленного Прокаженного.

Скрябин: гармония, синестезия и мистерия

Творческие устремления Мессиана и Скрябина обнаруживают глубокие типологические параллели, которые проявляются в экстатичности высказывания, религиозно-мистической («теургической») подоплеке творчества и стремлении к синтезу звука и цвета.

Гармонический стиль Скрябина и Мессиана также роднит использование симметричных ладов [13]. В частности, уменьшенный лад (лад 2 Мессиана), который встречался у Римского-Корсакова, именно Скрябин (начиная с Пятой и особенно Седьмой сонаты) применяет в манере, позднее теоретически сформулированной Мессианом: как основу модальной гармонии, определяющей не только мелодику, но и всю вертикаль. Помимо ладов, оба композитора были приверженцами многодиезных мажорных тональностей, особенно «звездной» Fis-dur, ассоциировавшейся у них с ярко-синим цветом (у Мессиана она является основной в таких сочинениях, как «Небесное причастие» (1928), «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Турангалила»).

Трансцендентная устремленность объединяет программы крупнейших симфонических опусов Скрябина и Мессиана. Уже в Третьей симфонии (1904) и «Поэме экстаза» (1907) русский композитор говорил о «самодвижении внутреннего мира человека», который проходит сквозь призму высокой духовности, а личное все более стремится к всеохватности общего, слиянию с беспредельностью. Финалы этих произведений мыслились Скрябиным как прорыв за грань земного притяжения и рождение удивительного ощущения свободы: «Будут побеждены ненависть и смерть и будет общая радость безмерная. Сверкающий поток жизни» [14, с. 157].

Идея космического преображения и экстаза находит концептуальный отклик в мессиановском пояснении к «Турангалиле»: «“Лила” означает буквально игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения и радости… “Туранга” – бегущее время, это движение и ритм. Таким образом, “Турангалила” – это космическая игра вселенной, “сверхчеловеческая радость”» [6, с. 371-372]. Общностью программных замыслов сочинения не ограничиваются: удивительное интонационное, ритмическое и тембровое родство обнаруживают полетные главные темы финалов Третьей симфонии («Божественная игра») и «Турангалилы»[31].

Все позднее творчество Скрябина было отмечено поиском света в музыке. В партитуре «Прометея» («Поэмы огня») он выписывает партию света (Luce). Звуки тритоновой «прометеевской» гармонии, соотносившиеся с высокими обертонами, преобладание аккордов альтерированной доминанты («Мне нужен был свет в музыке, мне нужна была лучезарная гармония, которая бы отображала идею света» [15, с. 256]) подчеркивали экстатически-сверкающий характер скрябинской музыки. Среди особых (авторских) гармонических комплексов Мессиана выделяются частотой употребления «аккорд на доминанте» и «квартаккорд», составленный из чистых и увеличенных кварт.

Скрябинский поиск «лучезарной гармонии», воплощенный в «Прометее», напрямую соотносится с музыкальными принципами Мессиана, изложенными в речи на конференции в соборе Парижской Богоматери в декабре 1977 г. (издана в 1978 г.). В ней он называет цветомузыку (la musique colorée) высшим родом музыки, с помощью которого можно осуществить «прорыв дальше, к невидимому и невыразимому, посредством ослепляющего восхищения (éblouissement)» [16, с. 233]. Французский композитор признается, что начиная с 1960-х гг. он устремил свои помыслы к созданию именно такой музыки.

Мышление в категориях цвета распространяется на все сферы музыкального творчества композитора: лады ограниченной транспозиции и тональности, гармонию – в «Цветах Града небесного» (1963) аккорды соотнесены с определенными цветами, обозначенными в партитуре; окраска присуща тембрам («медь играет красным цветом, а дерево – голубым» [17, с. 240], «сверкающая» трактовка фортепиано в «Турангалиле» в стиле скрябинского «Прометея»), времени («Хронохромия»), форме (прием витража). В подробных комментариях к партитуре «Святого Франциска Ассизского» французский композитор детально прописывает партию света, осуществляемую с помощью лазерных проекций, которая соответствует символике литургических цветов римского обряда и призвана усилить красочное воздействие темброво-гармонической палитры оперы.

Замысел Мистерии, возникший у Скрябина во время пребывания за границей и сложившийся в 1907-1908 гг., стал фокусом творческих усилий русского композитора. В грандиозном сочинении для оркестра, света и хора в 7 тыс. голосов предполагалось осуществить «настоящий», практический синтез искусств. Мистерия предполагалась для исполнения в горах Тибета и должна было завершить цикл вселенской истории, возведя все сущее к состоянию всеединства и высочайшей духовности. Смерть помешала композитору

[31] Интересно, что заказчиком симфонии Мессиана выступил С. Кусевицкий, сыгравший столь важную роль в судьбе творческого наследия Скрябина.

его исполнить: Скрябин успел лишь сделать эскизы к «Предварительному действию» Мистерии, в поэтической основе которого прослеживаются отголоски христианских сюжетов, где герои общаются с Творцом.

У Мессиана мистериальная идея присутствует не только в его опере, но и оркестровом цикле «И чаю воскрешения мертвых» (1964), предназначенного к исполнению «на открытом воздухе, на высокой горе Грав напротив ледника Ла Мейе – на фоне могущественного и величественного пейзажа» [7, с. 154]. Симфония «Из ущелий к звездам» названа «религиозным, теологическим, астрономическим, цветомузыкальным» сочинением, «место действия» которой – североамериканский каньон Брайс [7, с. 178].

Можно предполагать, что Мессиан воспринял скрябинские идеи опосредованно: начало его обучения в консерватории (1919) совпало с первой волной эмиграции из России. В это время в Париже появилось немало «гостей с востока», в том числе русские композиторы-«скрябинисты» Николай Обухов (1892-1954) и Иван Вышнеградский (1893-1979). Их сочинения активно исполнялись и обсуждались в Париже.

«Гармония с 12-ю тонами без удвоения» Обухова, микроинтервалика и принцип симметричной шкалы Вышнеградского, поиски соответствий между музыкой и цветом непосредственно соотносились с новациями позднего Скрябина. Именно у этих композиторов особенно сильно проявилась духовная преемственность с творцом Мистерии – у Обухова был замысел религиозно-мистической «Книги жизни», во многом аналогичный скрябинскому проекту; фундаментальным опусом Вышнеградского стал мистериальный «День бытия».

Обухов представляется особенно близким Мессиану по своему письму и христианской приверженности (Литургические поэмы). Его «Царствие всемогущего пастыря» для женского голоса, волн Мартено и фортепиано (1930) очень напоминает будущую манеру Мессиана. Как и Мессиан, Обухов высоко ценил тембровые возможности волн Мартено и, в свою очередь, сконструировал сходный по звуковым характеристикам инструмент «Croix sonore» («Звуковой крест»). Его завораживающий своей ирреальностью тембр композитор наделял мистическим смыслом, слышал в нем «космическое звучание». Мессиан высоко ценил творчество Обухова и Вышнеградского, анализировал его в своем классе в консерватории и включал в концертные программы.

Заключение

Таким образом, русская музыкальная традиция, представленная именами Мусоргского, Римского-Корсакова и Скрябина, а также опосредованно через композиторов-эмигрантов, стала для Мессиана не просто источником заимствования отдельных приемов, но живым творческим ресурсом, глубоко созвучным его собственным художественным и духовным исканиям. Влияние русских «мэтров» органично вплелось в сложную систему его музыкального языка, обогатив ее в сферах мелодики, гармонии, ритма, оркестровки и философско-религиозных идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. и комм. М. Чебуркиной, ред. Ю. Холопова. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. – 124 с.
2. Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d’ornitologie. – T. I–VII. – Paris: Leduc, 1994–2002.
3. Мессиан О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского / Пер. Н. Кулыгиной // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 178-188.
4. Макина А. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез: исследование / А.В. Макина; под науч. ред. Н. А. Петрусевой. – Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2013. – 268 с.

5. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. – М.: Классика – XXI, 2002. – 376 с.
6. Halbreich H. Olivier Messiaen. – Paris: Fondation SACEM, 1980. – 532 p.
7. Messiaen O. Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. – Paris, 1986. – 310 p.
8. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – Москва: Музыка, 1965. – 792 с.
9. *Griffiths P.* Messiaen's "Francois" Has Staying Power // The New York Times. – 1998. – August 2. – 31 p.
10. Кулыгина Н. Опера «Святой Франциск Ассизский» Оливье Мессиана: особенности воплощения замысла: дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения / Н.А. Кулыгина. – СПб.: Изд-во СПБ Гос. консерватории, 2012. – 275 с.
11. Кандинский А. История русской музыки. – Т. II, Кн. 2. – М., 1979. – 279 с.
12. Парин А. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. – М.: Аграф, 1999. – 461 с.
13. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1971. – С. 247-293.
14. Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: материалы по истории мысли и литературы / сост. М. О. Гершензон. – М., 1916. – Т. 6. – 258 с.
15. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – Москва: Классика-XXI, 2000. – 400 с.
16. Мессиан О. «Вечная музыка цвета»: Речь на конференции в Нотр-Дам / Пер. и примеч. Е. Д. Кривицкой // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. – С. 233-235.
17. Екимовский В. Оливье Мессиан. – М.: Советский композитор, 1987. – 303 с.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ланцова Татьяна Ивановна
декан гуманитарного факультета,
кандидат педагогических наук, доцент
ГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт»
e-mail:tatiana77994@yandex.ru

Lantsova Tatiana I.
Dean of the Faculty of Humanities,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Stavropol State Pedagogical Institute

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ В ПРОЦЕССЕ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ

Аннотация. В статье представлены результаты теоретико-практического исследования по проблеме изменения качества эмоционального восприятия музыки младшими школьниками. Важность изучения этой проблемы на сегодняшний момент актуальна. Воздействие музыки на человека, тем более на младшего школьника, в современной жизни оказывает огромное значение, как на физиологическом уровне, так и на духовно-нравственном и влияет на состояние общества в целом. Восприятие музыки на физиологическом уровне сводится к элементарным чувствам (удовольствие или неудовольствие, возбуждение или успокоение, напряжение или разрядка), тогда как на духовном уровне восприятие музыки образуют эмоции высшего порядка (радость, грусть, нежность), а также понятия и наглядные образы-представления.

Младший школьный возраст является благоприятным периодом для развития процесса восприятия музыки. Становление аналитического мышления, углубление чувственного познания мира, определение личности в данном периоде развиваются в процессе восприятия музыки. Описание данного опыта опирается на саму человеческую природу, где именно происходит активное осмысление процессов, задействованных в личностной структуре, что в свою очередь способствует развитию качества образовательного процесса в начальной школе. В статье описаны результаты экспериментального исследования по эффективности использования опыта в начальной школе. Результаты данной работы подтверждают эффективность результатов проделанной работы. Эффективность касается не только академических успехов учеников, но и интеллектуального, и духовно-нравственного развития. Детский коллектив – это модель будущего общества. Обучая и воспитывая сегодня младших школьников, мы способствуем становлению общества. Основная цель начального обучения – помочь ребенку пробудить все заложенные в нем задатки при помощи учебно-воспитательной деятельности, понять самого себя, найти самого себя. Применение опыта музыкального восприятия в образовании и воспитании обучающихся является обоснованным и своевременным, что значительно и эффективно повышает качество современного образования в рамках стандартов нового поколения.

Ключевые слова: младшие школьники; восприятие музыки; активизация обучающихся; эффективность обучения; творческие способности; педагогические условия; проблемы современной школы; методика обучения младших школьников; методика воспитания младших школьников; высшее профессиональное образование.

DEVELOPMENT OF EMOTIONAL PERCEPTION IN THE PROCESS OF LISTENING TO MUSIC BY JUNIOR SCHOOLCHILDREN

Annotation. The article presents the results of a theoretical and practical study on the problem of changing the quality of emotional perception of music by junior schoolchildren. The importance of studying this problem is relevant today. The impact of music on a person, especially on a junior schoolchild, is of great importance in modern life, both on a physiological and spiritual-moral level, and affects the state of society as a whole. The perception of music at the physiological level is reduced to elementary feelings (pleasure or displeasure, excitement or calmness, tension or discharge), whereas at the spiritual level the perception of music is formed by emotions of a higher order (joy, sadness, tenderness), as well as concepts and visual images-representations.

The primary school age is a favorable period for the development of the process of music perception. The formation of analytical thinking, the deepening of sensory knowledge of the world, and the definition of personality in this period develop in the process of. The development of analytical thinking, the deepening of sensory knowledge of the world, and the definition of personality in this period are all developed through the process of music perception. The description of this experience is based on human nature itself, where there is an active understanding of the processes involved in the personal structure, which in turn contributes to the development of the quality of the educational process in primary school. The article describes the results of an experimental study on the effectiveness of using this experience in primary school. The results of this work confirm the effectiveness of the results achieved. The effectiveness extends beyond academic success to intellectual and spiritual-moral development. A children's team is a model of the future society. By educating and raising today's primary school students, we contribute to the development of society. The primary goal of primary education is to help children awaken all their potential through educational and developmental activities.

Keywords: primary school students; music perception; activation of students; learning efficiency; creative abilities; pedagogical conditions; problems of modern schools; methods of teaching primary school students; methods of educating primary school students; higher professional education.

Введение

Процесс развития основных качеств личности к обучению в начальной школе определен ФГОС НОО, которые определяют решение одной из главной педагогической задачи «дать потенциал для духовно-нравственного становления». «Сдвиг в ценностных измерениях и смещение нравственных ориентиров как итог переоценки ценностей в российском обществе обусловили существенные изменения в отношении его членов к сложившимся ранее аксиологическим представлениям, значительно осложнили процесс социальной адаптации личности» [1, с. 126]. Задача реализации воспитательного потенциала искусства - привлечение художественно-образного способа освоения действительности к становлению ценностных основ формирующейся личности, сформулирована в программных документах, определяющих стратегические направления современного образования (Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования, «Концепция развития образования в сфере искусства и культуры в Российской Федерации», «Концепция духовно-нравственного развития и воспитания гражданина России», Стратегия развития воспитания в РФ на период до 2025 г.», «Концепция художественного образования РФ на период до 2025 г.» и др.)[11, 15].

Формирование и развитие целостной личности во многом обусловлено характером становления эмоциональной сферы (Л.С. Выготский, А.В. Запорожец, А.Н. Леонтьев, С.Л.

Рубинштейн и др.) [3, 4]. «В тех случаях, когда дети в состоянии добиться успеха, они включают трудолюбие в свой образ Я, они понимают, что усердная работа приводит к достижению желаемых результатов и продолжают попытки освоить окружающую среду» [5, с. 458]. Без сбалансированной работы различных подсистем (когнитивной, мыслительной, эмоциональной и др.), опыта переживаний, нельзя стать гармонично развитой личностью, способной решать новые задачи своего времени и эффективно взаимодействовать с другими людьми [8, с.30].

За последние десятилетия произошли значительные сдвиги в условиях развития ребёнка. Увеличился поток информации, идущей из средств массовой информации, который «перекрывает» знания, получаемые от родителей, воспитателей, учителей. Все чаще отмечается нестабильность эмоционального благополучия семьи, раннее знакомство детей с отрицательными примерами поведения взрослых, запрет на проявление чувств и т.д. Это повлекло за собой изменения не только в познавательном, но и эмоциональном развитии детей. Исследователи и практики отмечают, что увеличилось количество младших школьников с проблемами в развитии эмоциональной сферы (Т.Б. Пискарева, Д.И. Фельдштейн, S.Tomkins) [12, с. 120]. Это вызывает необходимость изучения особенностей эмоционального развития современных детей и поиска путей формирования этой сферы у ребенка.

Самым действенным средством воздействия на младшего школьника считается музыка. «Восприятие произведений массового искусства не требует высокой интеллектуальной и эстетической подготовленности, не побуждает реципиента к сложному процессу активизации мыслей, чувств и фантазии, поскольку целью массовой культуры является стимулирование потребительского сознания» [12, с. 18]. Поэтому так очевидна необходимость обращения школы к классическому музыкальному искусству как одному из важнейших средств, стимулирующих развитие духовного потенциала личности. Одной из лучших форм для развития эмоциональной сферы является слушание (восприятие) на уроке музыки. Ведь благодаря музыке младшие школьники способны увидеть прекрасное не только в окружающем мире, но и в самом себе. Эмоциональная отзывчивость на содержание музыкального произведения – это одно из первых личностных качеств, которое развивается у детей в процессе слушания музыки.

Эмоциональное восприятие музыки – это «способность личности к соответствующему переживанию музыкального содержания и ценностно-смысловому осознанию своих ассоциаций и мыслеобразов в процессе восприятия, исполнения и сочинения музыки...». Этому вопросу уделяли внимание такие учёные, как Н.А. Ветлугина, А.Н. Сохор, О.Л. Радынова, В.П. Анисимов, Ю.Б. Абдулин, и др. [9]. По мнению А.Н. Сохора «Восприятие музыки, ее понимание возможно лишь на основе определенного круга знаний (слуховых впечатлений и навыков), постепенно расширяемых и обновляемых» [13, с.40].

Организуя процесс взаимодействия ребёнка с музыкой, необходимо учитывать возрастные особенности детей младшего школьного возраста, знать специфику воздействия музыки на ребёнка, его мышление. Младший школьный возраст считается особенным возрастом в период обучения в школе. «Это период овладения социальным пространством человеческих отношений через общение с близкими, взрослыми, а также через игровые и реальные отношения со сверстниками» [10, с. 254].

Целостность восприятия понимается как совокупность различных ощущений (зрительных, слуховых, вкусовых, тактильных и т.д.) в едином образе. Отдельные ощущения ассоциируются, связываются друг с другом, образуя единое, связное, целостное восприятие. При этом исследователи подчеркивают, что восприятие возникает на основе ощущений, но не сводится к их простой сумме, а представляет собой качественно новый

психический процесс. В акте восприятия проявляется взаимосвязь сенсорной и мыслительной деятельности индивида. В формировании восприятия принимают участие не только разнообразные ощущения, но и жизненный опыт индивида, его память, мышление и речь, волевые усилия и внимание, интересы, цели и установки.

В работе Т.И. Ланцовой устанавливается, что «…актуализация сферы человеческой культуры происходит в зависимости от богатства эмоциональных переживаний, уровня развития индивидуального опыта, системы знаний о нравственных, эстетических, музыкальных ценностей, формируются потребности, интересы личности к различным музыкальным жанрам, стилям, направлениям» [7, с. 48].

В педагогическом словаре восприятие определяется как живой творческий процесс познания. Восприятие обеспечивает чувственную ориентировку человека в окружающем мире. Сложная аналитико-синтетическая деятельность мозговых отделов анализаторов позволяет обобщать разрозненные ощущения и объединять воспринимаемые признаки в одно осмысленное целое. В акте восприятия всякий предмет приобретает определенное обобщенное значение, выступает в определенном отношении к другим предметам. Обобщенность является проявлением осознанности человеческого восприятия, его связи с мышлением [6, с. 67].

Одним из средств воспитания эмоциональной культуры школьников является урок музыки. Он даёт детям осознание радости музыкального творчества, формирует чувство сопричастности к прекрасному, формирует способность наслаждаться тем эстетическим содержанием, которое вложено композитором или народом в музыкальное произведение. Эмоциональная культура и отзывчивость на уроке музыки развивается через восприятие, слушание музыки, т.е. через прочувствование и осмысление музыкального образа произведения, а потом через умение, осознанный музыкальный образ выразить в слове, жесте, эмоции, движении, звуке.

Музыка проясняет и усиливает эмоциональное отношение ребенка к миру. Это особенно важно в наше время, когда много говорят и пишут о том, что в силу развития научно-технического прогресса многие сферы общественной жизни испытывают тягу к рационализации и люди начинают испытывать эмоциональный голод, дефицит положительных эмоций. Музыка пробуждает и формирует положительное эмоциональное отношение ребенка ко всему, что его окружает – природе, родному дому, друзьям, школе, учителю [2, 4]. Младший школьный возраст является благоприятным периодом для формирования способностей к восприятию музыки, так как характеризуется высокой чувствительностью нервной системы, эмоциональной отзывчивостью. Характерной особенностью младшего школьного возраста также является эмоциональная впечатлительность, отзывчивость на все яркое, необычное, красочное.

Один из ведущих исследователей эмоциональной сферы личности К.Э Изард даёт следующее определение понятию: «Эмоция - особая форма психического отражения, которая в форме непосредственного переживания отражает не объективные явления, а субъективное к ним отношение» [4, с. 27]. Особенность эмоций состоит в том, что они непосредственно отражают значимость действующих на индивида объектов и ситуаций, обусловленную отношением их объективных свойств к потребности субъекта, выполняют функции связи между действительностью и потребностями.

Известный исследователь процессов музыкального восприятия Б.М.Теплов, обобщая результаты многих психологических экспериментов, изложил свои выводы в следующих двух тезисах: 1) внеэмоциональным путем нельзя постичь содержание музыки; 2) восприятие музыки идет через эмоции, но эмоциями не кончается: через них мы познаем мир [14].

Эмоции - это субъективные реакции человека на действия внешних и внутренних раздражителей, показывающие оценку значимости, и выражающиеся в форме переживаний. Эмоции имеют отличия от других видов эмоциональных процессов: аффектов, чувств, настроений и стрессов. Эмоции вызывают и стимулируют действия человека.

Восприятие – это процесс приема и преобразования информации, обеспечивающий отражение предметов и явлений окружающего мира и ориентацию в этом мире. Восприятие – это не просто суммирование частей ощущений, а особенный целостный чувственный образ.

Эмоциональное восприятие - это целостное психическое отражение различных объектов, событий и ситуаций, представляющих для человека определенную значимость, связанное с формированием эмоциональных образов этих ситуаций, которые провоцируют у него появление конкретного актуального эмоционального состояния [15].

Развитие способностей к восприятию музыки младшими школьниками протекает последовательно. Помимо эмоционального восприятия у детей проявляется стремление понять смысл музыки, т.е. о чем она, требуется получить пояснения в виде названия этого произведения, сюжета, истории её создания. Согласно стандарту начального общего образования по искусству, изучение музыки на данной ступени направлено на достижение таких целей, как формирование основ в музыкальной культуре; развитие интереса к музыке и музыкальным занятиям, музыкального слуха, чувства ритма, певческого голоса, образного и ассоциативного мышления и воображения; развитие учебно-творческих способностей в разных видах музыкальной деятельности; освоение музыкальных произведений и получение знаний о музыке; овладение практическими умениями и навыками (пение, слушание музыки, игра на музыкальных инструментах, музыкально-пластические движения, импровизация); воспитание музыкального вкуса, нравственных и эстетических чувств; уважать историю, традиции, музыкальную культуру разных стран мира; воспитать эмоционально-ценностное отношение к искусству.

Выявление уровня развития эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у младших школьников

Для апробирования теоретических выводов было проведено экспериментальное исследование. Экспериментального исследования проходило на базе Муниципального казенного общеобразовательного учреждения «Средняя общеобразовательная школа №14 пос. Приэтокского» Георгиевского муниципального округа Ставропольского края. В исследовании принял участие 41 ребенок младшего школьного возраста 8-10 лет. Для осуществления эксперимента были определены: экспериментальный класс – 21 обучающийся (3 класс, n_1-21), контрольный класс – 20 обучающихся 4 класса (n_2=20).

Были определены показатели, критерии и выявлены уровни развития эмоционального восприятия музыки младших школьников. Таким образом, к показателям развитости эмоционального восприятия были отнесены:

1. Способность ребенка эмоционально откликаться на музыку и определять её характер, настроение.

2. Способность воплощать переживание, возникшее у ребенка при восприятии музыки в собственном художественном продукте: выразительное слово, цвет, вокальная интонация, импровизация (вокальная, на детских музыкальных инструментах, двигательная).

3. Способность ребенка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения.

Оценка сформированности каждого показателя определялась с помощью критериев, соотнесенных с тремя уровнями развитости эмоционального восприятия: высоким, средним и низким.

О сформированности первого показателя можно судить по таким критериям, как: проявление эмоционально-двигательной активности, адекватной характеру произведения, под которой мы понимаем наличие движений, мимических реакций; подбор слов-определений выражающих настроение, характер музыкального произведения; степень выраженности эмоционального отношения (эмпатии) при ответе, под которой мы понимаем, способность выражения сопереживания, сочувствия в голосе при ответе.

Вторым показателем развития эмоциональной отзывчивости на музыку у детей младшего школьного возраста является способность воплощать переживание, возникшее у ребенка процессе интегрированной художественной деятельности. О сформированности данного показателя позволяют судить такие критерии как: самостоятельность нахождения способов воплощения переживания, эмоционально-интонационная выразительность этих способов воплощения переживания; разнообразие найденных способов.

Под третьим показателем способностью ребенка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения мы понимаем вербальное определение ребенком эмоционального содержания произведения, наличие личностного смысла в высказывании по произведению. Данная способность определялась по двум критериям: установление связи между настроением и эмоциональным содержанием произведения установление ребенком аналогии между эмоциями, возникающими при восприятии произведения с собственными переживаниями.

Уровень развития эмоционального восприятия у младших школьников определялся по трехбалльной системе: высокий —3 балла, средний — 2 балла, низкий — 1 балл.

Исследования проводились с помощью методик:

1. Методика О.П. Радыновой «Определи характер», направлена на выявление уровня эмоционального отклика и умение определять характер, настроение музыки;
2. Методика А.А. Мелик-Пашаева «Воплощаю музыку», направлена на выявление уровня способности ребёнка воплощать переживание, возникшее при восприятии музыки в собственном художественном продукте;
3. Методика Л.В. Ясинских «Создание художественного образа» позволяет выявить уровень способности ребёнка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения.
4.

Таблица 1 – Результаты диагностики уровня развития эмоционального восприятия младших школьников на констатирующем этапе эксперимента

Уровень	Экспериментальный класс($n_1=21$)		Контрольный класс($n_2=20$)	
	кол-во	%	кол-во	%
Высокий	5	23,8	5	25
Средний	11	52,4	12	60
Низкий	5	23,8	3	15

Результаты исследования позволили выявить три уровня развитости эмоциональной отзывчивости на этапе опытно-поисковой работы. Согласно результатам:

- на низком уровне развитости эмоциональной отзывчивости - 5 учеников (23,8%) экспериментального класса и 3 ученика (15%) контрольного класса: характерной особенностью является отсутствие эмоционально-двигательной активности, неумение использовать в процессе познания разновидности художественного творчества;

- на среднем уровне - 11 учеников экспериментального класса (52,4%) и 12 человек (60%) контрольного класса: для них типичным является достаточный уровень отдельных умений и навыков, также наблюдается отсутствие развёрнутых музыкальных знаний для глубокой характеристики видов музыкальных произведений;

- на высоком - 5 учеников экспериментального класса (23,8%) и 5 учеников контрольного класса (25%): эта группа отличается интересом к разновидностям музыкального творчества, умением давать полную характеристику произведениям, самостоятельным выражением своих переживаний в разных видах художественной деятельности.

Для развития эмоционального восприятия младших школьников экспериментального класса, нами был проведен комплекс приемов и методов, куда мы внедрили различные виды музыкально-игровой деятельности, соблюдая условия:

– создания положительной обстановки и настроя для проявления эмоциональной отзывчивости школьников в процессе восприятия музыки;

– активного использования разнообразных приемов и методов для развития эмоциональной отзывчивости школьников в процессе восприятия музыки;

– обогащения, имеющихся у школьников знаний об эмоциях и чувствах;

– развития творческих проявлений через музыкально-игровую деятельность.

Уроки проводились согласно тематическому планированию с учетом подбора музыкальных произведений для прослушивания, направленным на развитие эмоционального восприятия младших школьников в процессе слушания музыки (Таблица 2). Поэтому на занятиях мы включали метод эмоционального сопереживания, метод воздействия в процессе слушания музыки, пения, музыкально-игровой деятельности, что помогает развить эмоциональное восприятие школьников в процессе восприятия музыки.

В процессе формирующего эксперимента проведенные занятия по музыке мы начинали с эмоционального настроя учеников, где особое внимание было уделено организационному моменту. В разговоре любой из детей мог рассказать о своем настроении, о произведении которое он хочет послушать на уроке, какой музыкой ему хотелось бы заниматься. При проведении следующих уроков, по возможности, мы учитывали их пожелания.

Таблица 2 – Примерный тематический план занятий, направленных на развитиеэмоционального восприятия младших школьников.

Тема урока	Цель	Педагогические задачи	Материал
Природа и музыка. Звучащие картины -	Выявлять жанровое начало музыки; Оценивать эмоциональный характер музыки и определять ее образное содержание.	развивать проявление эмоционально-двигательной активности (движения, мимические реакции).	С.С. Прокофьев «Прогулка» из «Детской музыки» (Двенадцать лёгких пьес для фортепиано); В. Шаинский, стихи М. Пляцковского. «Мир похож на цветной луг».
Образы природы в музыке	Оценивать эмоциональный характер музыки и определять ее образное содержание.	- учить видеть взаимосвязи между музыкой и другими видами искусства; - учить самостоятельно	П. Чайковский «Осень: Октябрь» из цикла «Времена года»; репродукция картины

	- развивать способность воплощать переживание, возникшее у ребенка в процессе слушания музыки	находить способы воплощения переживания.	В. Бялыницкого-Бирули «Задумчивые дни осени».
Портрет в музыке. В каждой интонации спрятан человек	- развивать способность ребенка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения.	- учить устанавливать связи между настроением и эмоциональным содержанием произведения; развитие эмоциональной отзывчивости.	«Болтунья» (сл. А. Барто), «Джульетта-девочка» из балета «Ромео и Джульетта» (С. Прокофьев), Э. Григ «Утро» из сюиты «Пер Гюнт», фрагменты из симфонической сказки С.Прокофьева «Петя и волк», Ю. Чичков «Из чего же…»
В детской. Игры и игрушки	- развивать способность ребенка эмоционально откликаться на музыку и определять его характер, настроение.	- развивать способность к импровизации, инициативу, самостоятельность в выборе действий для передачи эмоционального состояния.	«С няней» - М. П. Мусоргский; «Нянина сказка» - П. И. Чайковский; П.И. Чайковский «Болезнь куклы». «Баба-Яга» и «Мама» из «Детского альбома» П. И. Чайковского
На прогулке. (обобщающий урок I четверти)	- развивать способность ребенка эмоционально воспринимать музыку и определять его характер, настроение.	- развивать способность к импровизации, инициативу, самостоятельность в выборе действий для передачи эмоционального состояния.	С. Прокофьев. Вариация Феи зимы из балета «Золушка»; А.С. Пушкин «Вот север, тучи нагоняя…»

Оценка уровня развития эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у младших школьников

По завершению формирующего этапа нашей работы мы провели контрольное исследование уровня эмоционального восприятия у младших школьников, а также анализ результатов и их обобщение. Контрольный этап эксперимента проводился в соответствии с констатирующим этапом, исследование проводилось с помощью тех же методик.

Методика О.П. Радыновой «Определи характер» позволила выявить динамику уровня развития эмоционального отклика и умение определять характер, настроение музыки. Анализ результатов по диагностике показал, что высокий уровень развития эмоционального восприятия имеют 10 учеников (47,6%) экспериментального класса. По нашим наблюдениям, они устанавливают зависимость, взаимообусловленность личных

эмоций, мыслей, а также образов с музыкальными средствами выразительности прослушиваемого фрагмента, дают развернутую характеристику своих переживаний, ассоциаций.

Средний уровень имеют 9 учеников (42,9%) экспериментального класса группы. Младшие школьники делают верный выбор двух схожих музыкальных произведений при даче характеристики только эмоционально-образного понимания музыки, но не могут выполнить анализ средств выразительности;

Низкий уровень творческого восприятия музыки имеют 2 ученика (9,5%), так как они неспособны определить отличное от других музыкальное произведение, имеется попытка учащихся провести анализ некоторых выразительных средств двух других произведений, без опоры на эмоционально-образное осмысление содержания фрагментов. Отсутствует способность дать аргумент своему выбору, при определении отличного от других музыкальных фрагментов.

Результаты диагностики контрольного класса лишь незначительно изменились: 7 обучающихся (35%) имеют высокий уровень; 10 обучающихся (50%) имеют средний уровень; 3 обучающихся (15%) имеют низкий уровень.

Таблица 3 – Результаты диагностики по методике «Определи характер» (О.П. Радынова) на контрольном этапе

Уровень	Экспериментальный класс ($n_1=21$)		Контрольный класс ($n_2=20$)	
	кол-во	%	кол-во	%
Высокий	10	47,6	7	35
Средний	9	42,9	10	50
Низкий	2	9,5	3	15

Методика «Воплощая музыку» А.А. Мелик-Пашаева, позволила определить уровень способности ребёнка воплощать переживание, возникшее при восприятии музыки в собственном художественном продукте. Анализ результатов показал: высокий уровеньразвития эмоционального восприятия музыки имеют 12 ученика (57,1%) экспериментального класса. Обучающиеся могут самостоятельно выражать различными способами переживание, соответствующее характеру и настроению музыкального произведения словами свои переживания и чувства от прослушанных музыкальных фрагментов, что на 30% выше, чем на констатирующем этапе педагогического эксперимента. Средний уровень 8 (38,1%) обучающихся проявили относительную самостоятельность в выборе эмоционального отклика (с помощью учителя), переживание осуществлялось однообразными способами, однако соответствовало характеру музыки, этот показатель снизился на 20% по сравнению с результатами диагностики на констатирующем этапе. Низкий уровень творческого восприятия музыки был выявлен только у 1 ученика (4,8%), он не смог дать наиболее подходящую характеристику содержания прослушанного музыкального фрагмента. Данные, полученные в ходе диагностирования, предоставлены в таблице 4.

Таблица 4 – Результаты диагностики по методике «Воплощая музыку» А.А. Мелик-Пашаева

Уровень	Экспериментальный класс ($n_1=21$)		Контрольный класс ($n_2=20$)	
	кол-во	%	кол-во	%
Высокий	12	57,1	7	35
Средний	8	38,1	10	50
Низкий	1	4,8	3	15

Результаты по данному тесту контрольной группы лишь незначительно изменились: 7обучающихся (35%) имеют высокий уровень; 10 обучающихся (50%) показали средний уровень; 3 обучающихся (15%) имеют низкий уровень.

Методика Л.В. Ясинских «Создание художественного образа» позволяет выявить уровень способности ребёнка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения, результаты диагностики показали, что:10 обучающихся (47,6%) продемонстрировали высокий уровень способности определения эмоционально-образного содержания произведения на высоком уровне. У детей проявлялась потребность в завершении музыкального произведения, демонстрировалась мотивационная готовность и развитие у учащегося интереса к музыкальной деятельности; половина класса 10 обучающихся (47,6%) - на среднем уровне. Ученики определяют самостоятельно связь настроения и эмоционального содержания, однако отыскание эмоции личностного переживания соответствующей произведению осуществлялась с помощью учителя. На низком уровне — 1 обучающийся (4,8%), который демонстрирует отрицательное отношение к музыке, отказывается её прослушивать до конца, отсутствует интерес к деятельности, связанная с музыкой.

Результаты контрольной группы изменились незначительно и по данной диагностике: 5 обучающихся (25%) имеют высокий уровень; 11 обучающихся (55%) показали средний уровень; 4 обучающихся (20%) имеют низкий уровень. Данные, полученные в ходе диагностирования, предоставлены в таблице 5.

Таблица 5 – Результаты диагностики по методике «Создание художественного образа» Л.В. Ясинских

Уровень	Экспериментальный класс ($n_1=21$)		Контрольный класс($n_2=20$)	
	кол-во	%	кол-во	%
Высокий	10	47,6	5	25
Средний	10	47,6	11	55
Низкий	1	4,8	4	20

Далее мы соотнесём результаты трёх методик и составим общую таблицу данных результатов в Таблице 6.

Таблица 6 – Обобщенные результаты диагностики уровня развития эмоционального восприятия младших школьников

Уровень	Экспериментальный класс ($n_1=21$)		Контрольный класс ($n_2=20$)	
	кол-во	%	кол-во	%
Высокий	10	47,6	6	30
Средний	10	47,6	11	55
Низкий	1	4,8	3	15

Результаты исследования позволили выявить три уровня развитости эмоциональной восприятия на контрольном этапе экспериментальной работы:

- на низком уровне развитости эмоционального восприятия - 1 ученик (4,8%) экспериментального класса и 3 ученика (15%) контрольного класса: характерной особенностью является отсутствие эмоционально-двигательной активности, неумение использовать в процессе познания разновидности художественного творчества;

- на среднем уровне - 10 учеников экспериментального класса (47,6%) и 11 человек (55%) контрольного класса: для них типичным является достаточный уровень отдельных умений и навыков, также наблюдается отсутствие развёрнутых музыкальных знаний для глубокой характеристики видов музыкальных произведений;

- на высоком - 10 учеников экспериментального класса (47,6%) и 6 учеников контрольного класса (30%): эта группа отличается интересом к разновидностям музыкального творчества, умением давать полную характеристику произведениям, самостоятельным выражением своих переживаний в разных видах художественной деятельности.

Таблица 7 – Динамика уровня развития эмоционального восприятия младших школьников экспериментального класса

Уровень	Констатирующий этап		Контрольный этап	
	кол-во	%	кол-во	%
Высокий	5	23,8	10	47,6
Средний	11	52,4	10	47,6
Низкий	5	23,8	1	4,8

Анализ результатов диагностики уровня развития эмоционального восприятия младших школьников экспериментального класса на констатирующем и на контрольном этапах экспериментальной работы показал положительную динамику.

Таким образом, после проведения в рамках формирующего этапа эксперимента в экспериментальном классе уроков, с использованием подборки музыкальных произведений для прослушивания с учетом возрастно-психологических и индивидуальных особенностей и принцип возрастания сложности, при повторной диагностике мы отметили позитивную динамику развития эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у этих обучающихся.

Экспериментальная работа по развитию эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у младших школьников позволила сделать следующие выводы:

– результаты констатирующего эксперимента свидетельствуют о том, что большая часть младших школьников экспериментального и контрольного классов продемонстрировали средний и низкий уровень развития эмоционального восприятия;

– на формирующем этапе составлена и апробирована подборка музыкальных

произведений для прослушивания, с помощью которых мы прогнозировали повысить уровень развития эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у младших школьников; результаты повторного обследования на контрольном этапе указывают на эффективность такой работы.

Таким образом, проведенное нами исследование показало, что развитие эмоционального восприятия в процессе слушания музыки младшими школьниками будет осуществляться более эффективно, если подбор музыкальных произведений опирается на принцип учета возрастно-психологических и индивидуальных особенностей и принцип возрастания сложности.

Заключение

Таким образом, эмоции - это субъективные реакции человека на действия внешних и внутренних раздражителей, показывающие оценку значимости, и выражающиеся в форме переживаний. Эмоции имеют отличия от других видов эмоциональных процессов: аффектов, чувств, настроений и стрессов. Эмоции вызывают и стимулируют действия человека.

Восприятие – это процесс приема и преобразования информации, обеспечивающий отражение предметов и явлений окружающего мира и ориентацию в этом мире. Восприятие – это не просто суммирование частей ощущений, а особенный целостный чувственный образ.

Эмоциональное восприятие - это целостное психическое отражение различных объектов, событий и ситуаций, представляющих для человека определенную значимость, связанное с формированием эмоциональных образов этих ситуаций, которые провоцируют у него появление конкретного актуального эмоционального состояния.

Развитие способностей к восприятию музыки у детей младшего школьного возраста протекает последовательно, проходя через два этапа: к первому этапу относят возраст 7–8 лет (1–2 класс). Музыкальное восприятие яркое, эмоциональное, обобщенное и конкретно-образное. Обучающимися легко воспринимается характер музыкального произведения, средства музыкальной выразительности; второй этап протекает в возрасте 9–10 лет (3–4 класс). Помимо эмоционального восприятия у детей проявляется стремление понять смысл музыки, т.е. о чем она, требуется получить пояснения в виде названия этого произведения, сюжета, истории создания.

Согласно стандарту начального общего образования по искусству, изучение музыки на данной ступени направлено на достижение таких целей, как формирование основ в музыкальной культуре; развитие интереса к музыке и музыкальным занятиям, музыкального слуха, чувства ритма, певческого голоса, образного и ассоциативного мышления и воображения; развитие учебно-творческих способностей в разных видах музыкальной деятельности; освоение музыкальных произведений и получение знаний о музыке; овладение практическими умениями и навыками (пение, слушание музыки, игра на музыкальных инструментах, музыкально-пластические движения, импровизация); воспитание музыкального вкуса, нравственных и эстетических чувств; уважать историю, традиции, музыкальную культуру разных стран мира; воспитать эмоционально-ценностное отношение к искусству.

Экспериментальная работа по развитию эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у младших школьников позволила сделать следующие выводы:

– проведение экспериментального исследования проходило на базе Муниципального казенного общеобразовательного учреждения «Средняя общеобразовательная школа №14 пос. Приэтокского» Георгиевского муниципального округа Ставропольского края. В исследовании приняли участие 41 ребенок младшего школьного возраста 8-10 лет. Для осуществления эксперимента были определены:

экспериментальный класс – 21 обучающийся 3 класса, контрольный класс – 20 обучающихся 4 класса;

– были определены показатели, критерии и выявлены уровни развития эмоционального восприятия музыки младших школьников: способность ребенка эмоционально откликаться на музыку и определять её характер, настроение; способность воплощать переживание, возникшее у ребенка при восприятии музыки в собственном художественном продукте: выразительное слово, цвет, вокальная интонация, импровизация (вокальная, на детских музыкальных инструментах, двигательная; способность ребенка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения;

– Исследования проводились с помощью методик: О.П. Радыновой «Определи характер», направлена на выявление уровня развития эмоционального отклика и умение определять характер, настроение музыки; А.А. Мелик-Пашаева «Воплощаю музыку», направлена на выявление уровня способности ребёнка воплощать переживание, возникшее при восприятии музыки в собственном художественном продукте; Л.В. Ясинских «Создание художественного образа» позволяет выявить уровень способности ребёнка понимать эмоциональное содержание музыкального произведения;

– результаты констатирующего эксперимента свидетельствуют о том, что большая часть младших школьников экспериментального и контрольного классов продемонстрировали средний и низкий уровень развития эмоционального восприятия;

– на формирующем этапе составлена и апробирована подборка музыкальных произведений для прослушивания, с помощью которых мы прогнозировали повысить уровень развития эмоционального восприятия в процессе слушания музыки у младших школьников; результаты повторного обследования на контрольном этапе указывают на эффективность такой работы.

Таким образом, проведенное нами исследование показало, что развитие эмоционального восприятия в процессе слушания музыки младшими школьниками будет осуществляться более эффективно, если подбор музыкальных произведений опирается на принцип учета возрастно-психологических и индивидуальных особенностей и принцип возрастания сложности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян М.Н. Принцип организма в классической и современной философии. Монография/ М.Н. Арутюнян. – Пятигорск: РИА-КМВ, 2012. – 152 с.
2. Говенко Ю.А. Современные инновационные педагогические технологии в работе с детьми младшего школьного возраста / Ю.А. Говенко, Э.С. Таболова // Университетская наука. – 2024. - №2(18). – С. 240-242.
3. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. – М., 2001, - 252 с.
4. Изард К.Э. Психология эмоций. – СПб.: Питер, 2002, - 460 с.
5. Крайг Г., Бокум Д. Психология развития. – СПб.: Питер, 2011. – 940 с.
6. Коджаспирова, Г.М. Педагогический словарь / Г. М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – 2010. – 448 с.
7. Ланцова Т.И. Формирование готовности будущего учителя музыки к реализации аксиологического подхода в музыкальном воспитании младшего школьника. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, 2000, - 193 с.
8. Орлов В.И. Активность и самостоятельность учащихся в обучении / В.И. Орлов // Специалист. - 2018. - №5. - С.29-31.

9. Петрушин В.И. Музыкальное восприятие как средство изучения личности школьника. / Вопросы психологии. - 1986. -№ 1.
10. Подласый И.П. Продуктивная педагогика. М., 2007. – 540 с.
11. Приказ Министерства просвещения РФ от 31 мая 2021 г. N 286 "Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования. – 31с.
12. Синчук С.Д. Теоретические основы преподавания курса «Мировая художественная культура» в педагогическом колледже. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, 2002, - 192 с.
13. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л., 1981. – 293 с.
14. Теплов Б.М. «Психологические вопросы художественного воспитания». // Известия АПН РСФСР. - М. -Л., 1947, вып.11.
15. Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей» // Проблемы индивидуальных различий. - М., 1961.
16. https://fgos.ru/fgos/fgos-noo

Каширская Александра Борисовна
кандидат педагогических наук,
преподаватель высшей категории
МБУ ДО «Детская музыкальная школа №1»
e-mail: stummm@yandex.ru

Kashirskaya Alexandra B.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Teacher of the Highest Category
Children's Music School No. 1

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ С РЕБЁНКОМ С РАССТРОЙСТВОМ АУТИЧЕСКОГО СПЕКТРА В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Инклюзивность в образовании на данный момент является одним из важных направлений, поскольку позволяет включить в процесс детей с ОВЗ, что приводит к повышению качества их жизни. Дополнительное образование играет немаловажную роль за счет уникального синтеза групповых и индивидуальных занятий. В данной статье рассмотрены основные аспекты работы с детьми с РАС (расстройство аутического спектра) на примере занятий на музыкальном инструменте. Обозначены и уточнены главные задачи для педагога - музыканта: понятие «уровень поддержки», работа над эмоционально – волевой сферой, работа с родителями. Также предложена примерная структура урока, в которую вошли не только традиционные методы и формы обучения, но и применение компьютерных технологий.

Ключевые слова: ребенок с РАС, индивидуальные занятия, инклюзия, музыкальная терапия, обучение игре на инструменте, педагогический маршрут, структура занятия.

THE MAIN ASPECTS OF INDIVIDUAL LESSONS WITH A CHILD WITH AN AUTISM SPECTRUM DISORDER IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Annotation. Inclusion in education is currently a key area, as it enables the inclusion of children with disabilities, improving their quality of life. Supplemental education plays a significant role due to its unique synthesis of group and individual lessons. This article examines key aspects of working with children with ASD (autism spectrum disorder) using musical instrument lessons as an example. Key tasks for the music teacher are outlined and clarified: the concept of "level of support," working on emotional and volitional development, and working with parents. A sample lesson structure is also proposed, incorporating not only traditional teaching methods and formats but also the use of computer technology.

Keywords: child with ASD, individual lessons, inclusion, music therapy, instrumental learning, pedagogical route, lesson structure.

Федеральный закон № 273-ФЗ от 29.12.2012 "Об образовании в Российской Федерации" (в редакции от 20.04.2021) определяет инклюзивное образование как создание условий равного доступа к образованию для всех обучающихся, учитывая разнообразие их индивидуальных возможностей и особых образовательных потребностей (статья 2, пункт 27). Это понятие охватывает не только детей с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), но и других учащихся, нуждающихся в специализированном педагогическом подходе.

Идея инклюзии в образовании не является новым явлением. Еще в начале XX века отечественные ученые поднимали вопросы, связанные с необходимостью особого подхода к образованию детей с различными потребностями. В частности, В. П. Кащенко подчеркивал важность лечебной педагогики, сочетающей медицинские, педагогические и воспитательные методы коррекционной направленности.

Система дополнительного образования предоставляет благоприятную среду для реализации потенциала детей с особыми образовательными потребностями. Отсутствие жестких рамок классно-урочной системы позволяет эффективно развивать социально значимую деятельность и формировать необходимые навыки.

Важным аспектом дополнительного образования является создание «ситуации успеха», что положительно влияет на психоэмоциональное состояние ребенка, повышая самооценку и чувство собственного достоинства.

Инклюзивный подход в дополнительном образовании способствует не только социализации детей с особыми потребностями, но и развитию у обычных детей таких важных качеств, как эмпатия, сострадание и готовность к взаимопомощи. Это создает условия для формирования партнерских отношений и уважительного отношения ко всем участникам образовательного процесса.

Расстройство аутического спектра - особенная форма нарушенного психического развития с неравномерным формированием различных психических функций, со своеобразным эмоционально-поведенческим, речевым и нередко интеллектуальным расстройствами. Одним из главных проявлений раннего детского аутизма можно считать нарушение общения, неконтактность ребенка, проблемы с вербальной коммуникацией.

Детский аутизм был описан почти около полувека назад, однако до сих под многие аспекты этой проблемы до настоящего времени остаются нерешенными и спорными. В большей степени это касается причин заболевания, различных медико-педагогических подходов к лечению, обучению и коррекции нарушенных функций у этих детей. Неоспоримым остается одно - роль семьи в адаптации ребенка и потребность в благоприятной социальной среде для приведения ребенка в относительную норму для успешного существования и обучения.

Мир музыки для обучения детей с расстройством аутического спектра (далее -РАС) может выступить определенного рода дополнительной ступенью в улучшении качества жизни ребенка и, в будущем, взрослого. Фортепиано, скрипка, вокал, флейта и другие музыкальные инструменты и направления – возможные способы мягкой, ненасильственной помощи в развитии и раскрытии потенциала учащегося с РАС.

Доказано на практике, что музыка один из лучших помощник дефектологов, нейропсихологов и всех, кто сражается за качество жизни человека. Большое количество возможностей, обширный инструментарий и разнообразие педагогических индивидуальных маршрутов дает возможность более детально подойти к проблеме обучения детей с РАС.

В практической деятельности преподавателя - музыканта дети с РАС стали появляться всё чаще. Есть очень трудные, и от того самые требовательные, обучающиеся.

За время практики преподавания детям с РАС, мы пришли к выводу, что он крайне многолик, удивителен и непредсказуем. Для понимания и сопоставление приведем несколько наиболее часто разновидностей, указанных в Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5). Согласно данному исследованию, люди с РАС подразделяются на три «уровня поддержки»:

1. Первый уровень: высокофункциональный аутизм, синдром Аспергера. Проявляется и диагностируется трудно (иногда во взрослом возрасте). За счет высокой концентрации внимания иногда достигают высоких результатов в выбранной ими

профессии (увлечении, деятельности). Главная особенность – сложно понять социум и включенность в социальные нормы.

2. Второй уровень: низкая коммуникабельность, негибкое поведение, приводящее к нервным срывам. Необходима помощь для налаживания быта. Глубокая увлеченность выбранным делом.

3. Третий уровень: наиболее тяжелый случай, сопровождающийся нарушениями, в том числе и речи. Минимальное включение в социум: если при втором уровне взаимодействие с близкими выявляется как потребность, то в данном случае и эта коммуникация может отсутствовать. Стереотипичность поведения крайне ярко выражена.

Рассмотрим возможные педагогические инструменты, которые могут помочь как в начале обучения, так и в последующем процессе занятий

1. Структура урока. Основная задача преподавателя – создать благоприятную атмосферу для включения ребенка в занятие. Именно для формирования привычки и отсутствия негативного отношения необходимо ввести некие «якоря», которые дадут возможность ребенку с РАС чувствовать себя свободно: обязательное приветствие, расстановка стульев (игрушек, карандашей, тетрадей). Обязательное включение пальчиковых игр, сенсомоторных упражнений (нередко у обучающихся выраженная гиперэластичность мышц). И обязательно – финальная часть, которая будет придумана совместно с ребенком: игра «вопрос – ответ», «Кто же молодец – Миша молодец» (с проигрыванием гаммы) и т.д.

2. Подключение в работе компьютерных технологий. На данный момент разработано много вспомогательных программ – тренажеров и целых обучающих программ обучения игры на инструменте. Для того, чтобы увлечь ребенка, для которого одним из интересов является компьютер, можно использовать и современные находки: обучающую программу Soft way to Mozart (для обучения на синтезаторе) или Doremis, которая поможет укрепить знания.

3. Уроки – перевертыши. Иногда дети с РАС проявляют аутоагрессию по отношению к себе, если у них не получается то, что говорит преподаватель. В такой ситуации необходимо показать ребенку, что ошибаться – не страшно и все возможно исправить. Для этого проводятся уроки – перевертыши, где учащийся становится учителем и сам показывает, как правильно и где была допущена ошибка. Такие уроки влияют не только на смягчение проявления аутоагрессии, но и на уровень доверия.

4. Включение родителей в образовательный процесс. Родители могут выступить в роли активного слушателя, который радуется, поощряет результаты изучения. Зачастую, учащиеся с РАС, согласно своим особенностям, не любят прямого включения в занятия родителя, но с большой охотой представляют результат работы и выступают для своего, близкого круга.

Стоит отметить, что для эффективной работы можно использовать мультимодальных подход, включающий в себя привлечение всех видов искусств.

Таким образом, можно утверждать, что при правильно выбранном педагогическом маршруте, индивидуальные занятия с детьми с РАС имеют положительный эффект, который выражается в следующем:

- за счет музыки ребенок высвобождает свои негативные эмоции, учится ими управлять;
- учится концентрации и многозадачности;
- становится более коммуникабельным;
- реже проявляет аутоагрессию и т.д.

Какие главные выводы должен сделать для себя преподаватель, решившийся заниматься с такими детьми?

Во – первых понять, что РАС это не всегда про нарушение интеллекта. В большинстве случаев это вопрос нарушения эмоционально – волевой сферы. Наиболее часто распространенное заблуждение, которое не позволяет родителям приводить ребенка в школы дополнительного образования это именно отношение к их детям, как к неспособным мыслить. Да, ребенок закрыт, может проявлять себя достаточно агрессивно или же наоборот, пугливо. В любом случае, можно подобрать индивидуальные педагогические инструменты и проявить настойчивость и терпения. А самое главное, относиться серьезно к ребенку.

Во – вторых, понимать, что родители – главная сила. На уроке необходимо стараться включить родителя общее дело: дать возможность немного похулиганить, поиграть, пошуметь, в конце концов побить в бубен или понажимать клавиши. Ведь одна из важных задач занятий в том числе небольшая разгрузка нервного напряжения родителя. Таким образом достигается взаимопонимание и включение в процесс каждого участника. Это создает атмосферу принятие, что способствует и более быстрому и качественному включению ребенка с РАС в занятия.

В – третьих нужно понимать о важности постановки задачи и достижении результата разными способами. Зачастую проверенная, работающая модель всегда удобнее, не надо напрягаться, это не страшно для ребенка, который находится в постоянной тревожности. Наша же задача – аккуратно, рука об руку выводить из этих моделей, создавая новые. В таких случаях мы можем наткнуться на сопротивление – дети сердятся, ругаются или же улыбаются, «не понимают». В данной ситуации важно найти свой «язык», на котором ребенку будет понятно главное – его не бросят, ему не будет страшно, каждый шаг будет проделан вместе. Одно из основных достижений– полное доверие и желание пробовать новое.

В - четвертых, для преподавателя важно понимать, что дети с РАС зачастую испытывают гиперчувствительность к свету, запахам или текстурам и даже звуку (атипичная сенсорная обработка). Согласно этому стоит более тщательно выстраивать и внешнюю среду, дабы исключить отвлекающие факторы и минимизировать дискомфорт учащихся. Правильная адаптация среды может также привести и к положительным результатам – подбор правильных сенсорных «перерывов» только поспособствует концентрации и регуляции внимания у обучающегося.

В - пятых, необходимость разработки ясных, структурированных инструкций и расписаний. Как говорилось ранее, для детей с РАС является трудностью понимание интуитивных, неясных социальных сигналов. При создании структуры учащийся лучше ориентируется, поскольку понимает конечную цель, от чего снижается тревожность, что способствует более активной коммуникации и включенности.

В-шестых, преподавателю, работающему с данной проблематикой, необходимо постоянное повышение квалификации и обмен опытом с коллегами и смежными специалистам. За последнее время появилось большое количество научно обоснованных методов, форм и технологий, которые вполне возможно адаптировать для конкретного ребенка с учетом его индивидуальных образовательных потребностей и возможностей. Одним из таких примеров является метод АДК - альтернативная и дополнительная коммуникация. Выше мы отмечали, что трудности с вербальной коммуникацией у детей с РАС одна из основных проблем. Потому использование коммуникативных приложений на планшете или телефоне, жестового языка в случае алалии может более эффективно раскрыть их способность выражать свои потребности, желания и мнения.

Перспектива обучения детей с РАС в системе дополнительного образования будет завесить от нескольких важных аспектов, таких как: разработка учебно-методической литературы по данному направлению (пособия для преподавателей и родителей, хрестоматии и т.д.); обучение будущих преподавателей (студентов ССУЗов и ВУЗов) эффективным образовательным технологиям в данной проблематике; разработка и применение альтернативных цифровых технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Trajectories of Autism Symptom Severity Change During Early Childhood / Waizbard - Bartov E., Ferrer E., Young G. S. et al. // Journal of Autism and Developmental Disorders – 2021 – №51
2. Баданина Л. А. Применение современных музыкально-компьютерных образовательных программ в процессе преподавания клавишного синтезатора («Soft way to Mozart») // Мир науки, культуры, образования. 2021. № 3 (88).
3. Бодина, Е. А. Воздействие музыки на воспитание личности / Е. Бодина // журнал Педагогика. – 1992. – № 5-6. – С. 32-37.
4. Кащенко В.П. Педагогическая коррекция: Испр. недостатков характера у детей и подростков: Кн. для учителя- 2-е изд.—М.: Просвещение, 1994.—223 с.: ил.
5. Маряч А. Ю. Особенности организации музыкальных занятий с детьми дошкольного возраста с расстройством аутистического спектра в контексте современных авторских музыкально-педагогических технологий и методик // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2025. Т. 10. Вып. 2. https://doi.org/10.30853/ped20250030
6. Мелешкевич О. В., Эрц Ю. М. Особые дети. Введение в прикладной анализ поведения (АВА): принципы коррекции проблемного поведения и стратегии обучения детей с расстройствами аутистического спектра и другими особенностями развития. Самара: Бахрах-М, 2023.
7. Покровская С.В., Телышева Н.Н. Из опыта применения музыкотерапевтического подхода в работе по формированию коммуникативной инициативы у детей с ОВЗ. Современное дошкольное образование. Теория и практика. 2G17; № 9 (81): 21 - 27.
8. Хайнер Е. В. Инклюзивное музыкальное образование: методические рекомендации применения программы «Soft way to Mozart» для особенных детей // Праздник и повседневность в жизни особенного ребенка: материалы XXIV Международной конференции «Ребенок в современном мире. Детство: Праздник и повседневность» (г. Санкт-Петербург, 19-21 апреля 2017 г.). СПб.: Изд-во Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2017.

Кириллов Сергей Владимирович
кандидат искусствоведения, доцент,
заместитель начальника кафедры инструментов военных оркестров
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»
Министерства обороны РФ
Текучёв Анатолий Иванович
педагог высшей категории, преподаватель
ФГК ПОУ «Московское военно-музыкальное училище
им. генерал-лейтенанта В. М. Халилова»
Министерства обороны РФ

Kirillov Sergey V.
Candidate of Art History, Associate Professor,
Deputy Head of the Department of Military Band Instruments
Military University named after Prince Alexander Nevsky
of the Ministry of Defense of the Russian Federation
Tekuchov Anatoly I.
Teacher of the highest category, Lecturer
Moscow Military Music School named after Lieutenant General V. M. Khalilov
Ministry of Defense of the Russian Federation

К ВОПРОСУ О ВОСПИТАНИИ КУЛЬТУРЫ ЗВУКА У ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ВИБРАФОНЕ

Аннотация. В статье рассмотрены ключевые понятия формирования культуры звука в целом, а также аспекты, влияющие на становление навыков, формирующих компетенции высокой степени владения технологией исполнительства на вибрафоне с целью создания уникальной исполнительской интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: музыкальное искусство, культура звука, исполнительская интерпретация, ударные инструменты, исполнительство на вибрафоне.

ON THE ISSUE OF CULTIVATING A CULTURE OF SOUND IN VIBRAPHONE PERFORMERS

Annotation. The article examines the key concepts of the formation of sound culture in general, as well as aspects that influence the development of skills that form competencies of a high degree of mastery of the technology of performing on the vibraphone with the aim of creating a unique performing interpretation of musical works.

Keywords: musical art, sound culture, performance interpretation, percussion instruments, vibraphone performance.

Культура звука исполнителя на клавишных ударных инструментах представляет собой комплексное, многогранное понятие, охватывающее как технические, так и эстетические аспекты музыкального исполнения. Ударные инструменты, включающие мембранофоны, идиофоны, перкуссию и другие шумовые музыкальные инструменты, занимают важное место в музыкальном искусстве, обеспечивая ритмическую основу, создавая тембровую окраску и оригинальность звукового ландшафта музыкальных произведений.

Понимание роли ударных инструментов, их значения и влияния на становление и развитие различных музыкальных жанров, начиная с незапамятных времён вплоть до наших

дней, подчеркивает необходимость глубокого осознания проблемы формирования исполнительской культуры звука, являющейся одним из определяющих аспектов уровня профессионализма практикующего музыканта.

Современное музыкальное образование сталкивается с неизбежностью разработки новых подходов и методик, позволяющих эффективно развивать звуковые качества исполнения, воспитывать профессиональное слуховое восприятие музыки у студентов. Актуальность представленной работы объясняется комплексом проблем методологического характера, связанных с освоением тонкостей художественного создания звука в процессе подготовки концертных исполнителей.

Вопросы техники и особенностей формирования культуры звукоизвлечения при игре на вибрафоне с учётом акустики концертных залов и восприятия музыки слушателями требуют глубокого изучения и осмысления. Это связано с изменениями эстетических требований, появлением новых технологий записи и воспроизведения звука, расширением и усложнением исполнительского репертуара, а также возрастающим уровнем музыкальной грамотности аудитории. В условиях глобализации и смешения музыкальных стилей, исполнители сталкиваются с необходимостью овладеть не только техникой игры, но и добиться оригинального звучания, отражающего их творческую индивидуальность и культурную идентичность. Следовательно, формирование культуры звука является важным этапом профессионального становления музыканта на пути развития уникального исполнительского стиля.

Основная задача данной работы – продолжение исследований в области культуры звука при игре на клавишных ударных инструментах, позволяющее не только расширить теоретические знания в этой области, но и предложить практические рекомендации исполнителям, стремящимся развить, укрепить и продвинуть профессиональные навыки, обрести свой неповторимый голос в мире музыки.

Для определения понятия «культура звука» необходима ретроспектива методических и научных работ в этой области знаний. При анализе исследований отечественных ученых, среди которых доктор искусствоведения, профессор Б. А. Диков [2], И. Ф. Пушечников [12], С. В. Кириллов [4,5,6,], И. Ф. Оленчик [9] можно найти индивидуальные суждения и выводы относительно данной проблемы, основанные на следующих постулатах: культура звука определяется красивым тембром музыкального инструмента, интегрированным с помощью художественно-выразительных средств исполнителя в музыкальную ткань произведения посредством высокопрофессионального звукоизвлечения, звуковедения, интонации, артикуляции, фразировки, агогики, динамики, что в комплексе является средством в раскрытии сущности художественного образа исполняемого произведения.

Педагог по классу саксофона И. А. Попова в статье «Культура звука музыканта-духовика: теоретический анализ проблемы» предлагает свое понимание данного вопроса: «…культура звука – это степень совершенства воспроизведения на инструменте тех или иных художественно-выразительных средств, которая достигается в процессе обучения, приобретения исполнительского опыта и под влиянием личной потребности музыканта в постоянном развитии и совершенствовании исполнительского мастерства» [10].

Принимая во внимание существующие предпосылки для углубленного понимания квинтэссенции культуры звука музыканта, рассмотрим указанные компоненты технологии исполнительства на примере искусства игры на вибрафоне.

Исходя из вышеперечисленных трактовок и формулировок отечественных музыкантов-исследователей, определим составные части понятия культура звука:

1. Технический компонент исполнительства (то есть технология звукоизвлечения или звукообразования), направлен на определённый звуковой результат (достижение гармоничной окраски звука – тембра инструмента).

2. Подчинение технологического компонента художественно-образному содержанию музыкального произведения.

3. Технический и художественный компоненты являются инструментами в создании уникальной интерпретации художественного образа исполняемого музыкального произведения.

4. Художественно-оправданная интерпретация основывается на традициях исполнения конкретного произведения и устоявшихся исполнительских способах игры на музыкальных инструментах (либо усовершенствования звучания путем применения инновационных методов игры).

Необходимо отметить: все исследователи данного вопроса, представляя свои суждения, не предлагают оценочной шкалы или каких-либо индикаторов для определения степени культуры звука, их мнения субъективны и не нацелены на разработку методики определения степени «культурности» звука. Формулируемые определения обсуждаемой проблемы тесно связаны с осмыслением сути музыкального произведения. В этой связи возникает вопрос: может ли музыкальное произведение быть сыграно с высокой степенью соблюдения норм звукоизвлечения, но при этом являться художественно-неоправданной интерпретацией?

Культура звука формируется не только благодаря техническим навыкам, но и через понимание контекста произведения. Для достижения сочного, красивого тембрового звучания инструмента и рельефной артикуляции музыкальных фраз исполнитель должен обладать подготовленной технической базой, развитым воображением, обширным культурным багажом, высоким уровнем музыкальной интуиции и способности к интерпретации. Именно эта взаимосвязь между техникой и художественным выражением позволяет достичь профессионального уровня исполнения, способствуя проникновению музыки в сердца слушателей.

Определённый интерес представляет диссертационное исследование М. В. Лаврика «Формирование навыков исполнительского дыхания у курсантов-духовиков в военном вузе: технологический подход», в котором научно обоснована методика оценивания качества постановки исполнительского дыхания музыканта-духовика через анализ тембра инструмента (с применением спектрограмм) и качества звукоизвлечения (с помощью звуковых осциллограмм). [8]. Исследования проблемы объективного анализа звукоизвлечения при игре на духовых инструментах предпринял, также С. В. Кириллов в работе «Звуковые осциллограммы штрихов при игре на духовых инструментах» [4].

Вышеупомянутые эксперименты нацелены на систематический разбор исполнительского процесса при игре на музыкальных инструментах, что свидетельствует о первых попытках определить оценочную степень культуры звука.

Для исполнителя на клавишных ударных инструментах, как и для исполнителя на любом другом инструменте, культура звука служит показателем профессионализма, играя значительную роль в процессе восприятия музыкального произведения в целом.

Понятие культуры звука не всегда имеет однозначное определение, однако в контексте музыкального исполнения оно выступает как основополагающий аспект, позволяющий музыканту раскрывать замысел композитора через призму своих чувств, мыслей и переживаний. Этапы разбора выбранного произведения требуют особого внимания в создании уникальной его интерпретации. Именно культура звука способствует положительному восприятию аудитории предлагаемого исполнителем художественного образа. Эта работа представляет собой сложный процесс, в котором конечный результат

зависит от множества факторов: отточенного мастерства музыканта, его индивидуальных физических и психологических характеристик, культурной развитости, качества инструмента и атмосферы выступления.

Способность управлять звуком (тембром), контролировать его динамику, экспрессию, интонирование является ключевым аспектом, который артист должен развивать и совершенствовать на протяжении всей своей карьеры. Градации звучания важны как для сценических выступлений, так и для образовательного процесса. Исполнение, обладающее высокой культурой звука, вовлекает слушателя в пространство, в котором он получает возможность воспринимать идеи и эмоции, заложенные в музыкальном произведении.

Системный подход в обучении культуре звука – основа для формирования музыкального вкуса у молодых исполнителей. На пути их творческого становления понимание характеристик тембров тех или иных инструментов и стилей игры, на которые они ориентируются, создает предпосылки для дальнейшего культурного развития.

Только на практике музыкант способен прийти к осознанию правильного исполнения штрихов в произведениях той или иной эпохи, того или иного жанра, стиля композиторского письма различных авторов.

Принимая во внимание аспект разницы звучания одного и того же штриха на разных инструментах исполнитель определяет для себя «меру исполнения штриха». Под данным понятием необходимо понимать степень экспрессии чёткости извлечения, интенсивности и энергичности подачи, а также динамики исполнения. Практикующие педагоги, основываясь на многолетнем преподавательском опыте в образовательном процессе предлагают такие формулировки: «Атака звука при исполнении штриха стаккато в музыке В. А. Моцарта исполняется легко, а в музыке С. С. Прокофьева четко, энергично и порой напористо» или «Атака звука при исполнении штриха деташе в музыке И. С. Баха твердая, а в музыке И. Ф. Стравинского утрированно твердая, порой на грани с атакой звука при исполнении штриха акцент». Подобное прочтение идентичных штрихов продиктовано традициями исполнительства музыкальных произведений разных эпох, стилей и жанров. Понимание меры штриха (имеется ввиду степени энергичности начала звукоизвлечения, звуковедения и окончания звука), применимого при исполнении музыки различных направлений приведет к осознанному и рациональному использованию компонентов исполнительского аппарата для достижения высокой степени культуры звука и, как следствие, оправданной интерпретации музыкального произведения.

Проблему артикуляции разных инструментов при игре в ансамбле исследовал А. Д. Готлиб. В учебнике «Основы ансамблевой техники» он пишет: «Штрихи в ансамбле зависят от штрихов отдельных партий. Лишь при общем звучании партитуры может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса. Возникающие при этом некоторые новые, специальные понятия, не имеющие пока общепринятых наименований, определим как «эквивалентные штрихи» (штрихи, применяемые на разных инструментах для достижения сходного по характеру звучания) и «комплексные штрихи» (сочетание разных штрихов в одновременности).» [1]

Музыкальное звучание, как ни парадоксально это выглядит, рождается не в момент его извлечения. Оно существует в воображении исполнителя, являясь, результатом осознанной интеллектуальной и культурной его деятельности, включающей прослушивание и анализ лучших музыкальных образцов, чтение художественной литературы, созерцание шедевров изобразительного искусства и архитектуры. Одним словом, всего, что наполняет культурный багаж личности, развивая её духовно, формируя индивидуальный *звуковой эталон музыканта*, или «культуру звука». Под данным понятием объединены технические параметры (частота, амплитуда, тембр, длительность) и

артикуляция. Благодаря именно этим отличительным чертам мы безошибочно определяем на слух того или иного исполнителя.

Культура звука определённо влияет не только на качество исполнения, но также формирует личность артиста, его отношение к музыке и слушателям. Умение взаимодействовать с музыкальными элементами, делает звук связующим звеном между исполнителем и аудиторией, создавая уникальное пространство для эстетического переживания.

На начальном этапе обучения технологии звукообразования на ударных инструментах крайне важно уделять внимание базовым техническим аспектам, которые будут способствовать не только формированию навыков, но и созданию правильного понимания качества звукоизвлечения (то есть начального момента появления звука).

Из глубокой древности ведёт свой род семейство клавишных ударных инструментов: глокеншпиль, ксилофон, вибрафон и маримба, прародителем которых является этнический африканский инструмент балафон, конструкция которого состоит из комплекта прямоугольных, грубо обработанных, настроенных на определённый лад деревянных клавиш, соединённых друг с другом последовательно от низкого до высокого тона и закреплённых на подставке в горизонтальном положении. Благодаря этому исполнитель может извлекать звук, ударяя по клавишам деревянными колотушками. Под клавишами находятся резонаторы из тыквы горлянки, наполненные мелким щебнем или высушенными семенами растений. При ударе по клавишам, звук, попадая в резонаторы, приобретает характерную бренчащую окраску.

Современные клавишные ударные инструменты – темперированные, с фортепианным порядком расположения клавиш на трапециевидной раме с четырьмя ножками на колёсах и металлическими трубами – резонаторами под ними.

Базовым способом извлечения звука на клавишных ударных инструментах является непосредственно удар с помощью разного рода палочек, в конструкции которых древко с шарообразной (в отдельных случаях для вибрафона с грибообразной) головкой. Однако, за кажущейся простотой процесса игры на данных инструментах скрывается множество тонкостей, отделяющих мастеров-исполнителей от тех, для кого «стучание» представляется довольно простым делом.

Игра на клавишных ударных инструментах требует от музыкантов особого подхода: понимания их тембровых характеристик, а также технических возможностей. Крайне важен подбор палочек, по качеству наиболее подходящих для достижения поставленной творческой задачи.

Как правило, исполнитель на вибрафоне использует от двух до четырёх, а в отдельных случаях и до шести палочек одновременно (по три в каждой руке). С целью дифференциации звука применяются палочки с обмоткой резиновых головок той или иной степени твёрдости различными типами нитей. Их модели делятся на мягкие, полумягкие, полутвёрдые и твёрдые. Древки палочек также могут быть выполнены как из твёрдых пород дерева, так и из ротанга (раттана, гнущихся стеблей вьющихся пальм).

Наличие электромотора в конструкции инструмента также влияет на звуковые характеристики. Вращающиеся лопасти внутри резонаторов создают эффект «квазивибрато». Отключение двигателя напротив, предаёт звучанию вибрафона интонационную ровность.

При игре вибрафонист задействует кисти и предплечья рук. Простые удары выполняются либо посредством подъёма и опускания кистей, либо супинационно-пронационными движениями. Акцентированные удары производятся жестом, напоминающим движение предплечья и кисти при взмахе хлыстом для создания щелчка.

Экспрессивность атаки регламентируется характером, темпом и динамическими оттенками исполняемого произведения.

Международным профессиональным сообществом исполнителей на клавишных ударных инструментах определены одиннадцать способов удержания палочек, каждый из которых имеет собственное название (как правило, по имени его изобретателя), а также особое значение в формировании звучания инструмента, выбора фактуры аранжировки аккордов и оптимальной аппликатуры. Исходя из характеристик расположения палочек в руке и приёмов работы кистей исполнителя, указанные постановки разделены на три группы: перекрёстную, параллельную и комбинированную (перекрёстно-параллельную).

Наиболее применяемыми в современной исполнительской практике являются «Традиционная постановка» (the traditional grip) и «Постановка Бёртона» (the Burton grip). Данную проблему исследовал А. И. Текучёв в статье «К вопросу о формировании исполнительского аппарата вибрафониста» [15].

Принимая во внимание определение, составляющее понятие «артикуляция на музыкальных инструментах» (начало звука, продолжительность, динамика и тембр, завершение, а также технические приёмы исполнения основных музыкальных штрихов), можно утверждать: артикуляция при игре на вибрафоне – важный аспект формирования культуры звука и, как следствие, показатель исполнительского мастерства игры на данном инструменте.

По своей природе, звучание клавиш вибрафона после удара естественным образом затихает, однако, практика таких технических приёмов, как тремоло (tremolo), звукоизвлечение с помощью контрабасового смычка (bowing), портаменто (pitch bending) и демпфирующий удар с прижатием головки палочки к клавише (dead stroke) предоставляет возможность управления звуком. Тремоло и использование смычка позволяет продлить, а также динамически усилить звучание, приём портаменто способен как понизить, так и повысить тон, удар с прижимом мгновенно прекращает звук.

Наличие демпферной педали в конструкции вибрафона и грамотное исполнителем её использование по времени, степени усилия нажатия и длительности удержания в сочетании с приёмами демпфирования клавиш палочками предоставляют богатые возможности исполнения основных музыкальных штрихов и голосоведения в гармонической ткани музыкальных произведений.

Проблемы демпфирования и педализации исследованы педагогом Берлинского Джазового Колледжа Д. Фридманом в учебнике «Вибрафоновая техника: демпфирование и педализация» [17], профессором Бостонского Музыкальном Колледжа Бёркли Э. Сэйндоном в пособии «Применение педализации и демпфирования в игре на вибрафоне» [18], а также российским педагогом А. И. Текучёвым в учебнике «Школа игры на вибрафоне ч.1. Хрестоматия» [14].

Исторический контекст развития ударных инструментов отражает влияние культурных традиций и социальных преобразований на их применение и восприятие. Соответственно, профессиональному музыканту-ударнику необходимо владеть знаниями о происхождении и истории выбранного им ударного инструмента, а также быть осведомлённым в технологии и технике исполнительства.

Определённо, технические аспекты производства звука на вибрафоне и ударных инструментах в целом играют ключевую роль в формировании его культуры. Разнообразие методик, включающих использование различных типов ударов, палочек, способов их удержания, а также задействование определённых мышц тела, дает исполнителям возможность получать широкий диапазон звуковых эффектов. Это разнообразие требует от музыкантов не только технической подготовки, но и творческого подхода, что в свою очередь обогащает спектр звучания, делая музыку доступнее и понятнее публике.

Традиционное наследие оказывает значительное влияние на формирование звуковой эстетики. Каждая культура привносит свои уникальные элементы в искусство игры на музыкальных инструментах, что создает богатое многообразие стилей и техник и, как следствие, способов обучения. Современные тенденции в музыке, такие как смешение жанров и использование цифровых технологий, также вносят свой вклад в развитие культуры звука, открывая новые творческие горизонты для композиторов и исполнителей.

Понимание и развитие культуры звука не только обогащает творческую практику музыканта, становясь идентификатором компетенции, его персональной профессиональной «визитной карточкой», но также способствует более глубокому восприятию слушателями исполняемой им музыки.

Таким образом, обсуждаемое понятие представляется возможным сформулировать следующим образом: «Культура звука музыканта в целом и вибрафониста в частности представляет собой комплекс знаний, навыков и умений, сочетающий высокую степень технической подготовки владения как традиционными, так и новаторскими способами игры, дающими возможность исполнения произведений различных эпох, стилей и жанров, с творческим подходом к формированию качества звука (тембра), звукообразованию, интонации, артикуляции, фразировке и динамике для создания уникальной интерпретации музыкального произведения».

Подводя итог: мастерское владение техническим комплексом умений и навыков в сочетании с развитым воображением, открывает вибрафонисту путь к созданию уникальных звуковых текстур и эмоциональных оттенков, что делает применение данного инструмента привлекательным во множестве музыкальных направлений.

Культура звука в целом определяется не только техническими навыками, но и глубоким пониманием контекста музыкального произведения, над которым работает музыкант, что является основополагающим аспектом эстетического развития личности, наработки профессионализма и формирования сценического образа исполнителя, способного трогать сердца и умы слушателей, объединяя их посредством универсального языка музыкального искусства

ЛИТЕРАТУРА

1. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники. - М.: «Музыка», 1971. - 94 с.
2. Диков, Б. А., Методика обучения игре на кларнете. Москва: Музыка, 1983. - 92 с.
3. Зелинская, Е. А., Как культура влияет на музыку. // Электронный ресурс / URL: https://psihologi – moskvy.pro/
4. Кириллов, С. В. Звуковые осциллограммы штрихов при игре на духовых инструментах / С. В. Кириллов, Н. Н. Орлов // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: теоретический и практический взгляд/Материалы межвузовской научно-практической конференции слушателей и курсантов Военного института (военных дирижёров) Военного университета, Москва, 21 марта 2019 года. – г. Москва: Военный университет, 2019. – С. 28-34.
5. Кириллов, С. В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений/диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кириллов Сергей Владимирович. – Москва, 2010. – 166 с.
6. Кондаков, В. С. Современные тенденции исполнительской техники игры на ударных инструментах // Электронный ресурс / URL: fgosonline.ru – Режим доступа: https://fgosonline.ru/srednee – prof

7. Лаврик, М. В. Формирование навыков исполнительского дыхания у курсантов-духовиков в военном вузе: технологический подход/автореферат дисс. кандидата педагогических наук. / Лаврик Михаил Владимирович. – С.-Петербург, 2024. – 24 с.
8. Оленчик, И. Ф. Обучение и исполнительство на кларнете. Москва: Современная музыка, 2013. - 160 с.
9. Попова, И. А., Культура звука музыканта-духовика: теоретический анализ проблемы // Вестник МГУКИ. 2014. №3 (59). URL: https://cyberleninka.ru/
10. Прощенко, Р. А. Социокультурные функции звука в традиционной культуре восточных славян // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. №5 (55). URL: https://cyberleninka.ru
11. Пушечников, И. Ф., Искусство игры на гобое. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. - 312 с.
12. Рубин, Л. С. Звук и музыки (о закономерностях восприятия музыкальной информации) // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. №18. URL: https://cyberleninka.ru
13. Текучёв, А. И. Школа игры на вибрафоне. Хрестоматия ч.1 / А. И. Текучёв – СПб.: Издательство Композитор. Санкт-Петербург, 2019. – 72 с.
14. Текучёв, А. И. К вопросу о формировании исполнительского аппарата вибрафониста / А. И. Текучёв // Образовательный форсайт. – 2025. - № 2 (26). – С. 149 – 156.
15. Якушев, И. В. Интенсификация искусства игры на духовых инструментах. Объективный контроль исполнительского процесса / И. В. Якушев, С. В. Кириллов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 4. – С. 253-258.
16. Friedman, D., Vibraphone technique: dampening and pedaling / D. Friedman. – Boston: Berklee press publication, 1973. – 52 p.
17. Saindon, E., Pedaling and Dampening Applications for the Vibraphone / E. Saindon - USA: Ed Saindon Music, 2022. - 124 p.

Клочков Лев Вячеславович
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Klochkov_Lev@mail.ru
Князева Галина Львовна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Klochkov Lev V.
Postgraduate student of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Knyazeva Galina L.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ИЗУЧЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ СТАНОВЛЕНИЯ ПИАНИСТА

Аннотация. В данной статье рассматривается отечественный фортепианный репертуар как значимый компонент педагогической работы в музыкальных образовательных учреждениях на различных уровнях обучения: школа, музыкальный колледж, высшее учебное заведение. Музыка таких композиторов как М.И. Глинка, М.А. Балакирев, П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, Д.Б. Кабалевский, С.М. Майкапар, А.Т. Гречанинов и др. стала классикой отечественного учебно-исполнительского репертуара и вошла в программную базу при обучении в классе фортепиано. Данный репертуар способствует многогранному развитию обучающихся, учит их кантиленному звучанию инструмента, умению вникать в авторский замысел и передавать необходимую образность, а также содействует получению различных технических навыков фортепианного исполнения.

Ключевые слова: фортепиано, методика, пианист, репертуар, педагог, ученик.

STUDYING THE RUSSIAN REPERTOIRE AT VARIOUS STAGES OF BECOMING A PIANIST

Abstract. This article examines the Russian piano repertoire as part of the necessary base of pedagogical work in musical educational institutions at various levels of education: school, music college, higher education institution. The music of such composers as M.I. Glinka, M.A. Balakirev, P.I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninov, A.N. Scriabin, D.B. Kabalevsky, S.M. Maikapar, A.T. Grechaninov, and others has become a classic of the Russian repertoire and entered the software base for piano lessons. This repertoire contributes to the multifaceted development of students, teaches them the cantilevered sound of the instrument, the ability to delve into the author's idea and convey the necessary imagery, and also contributes to the acquisition of various technical skills of piano performance.

Keywords: piano, methodology, pianist, repertoire, teacher, student.

Русское академическое музыкальное искусство, являясь уникальной частью всеобщего культурного достояния, развивается особым путем. В отличие от стран Европы, где история становления профессионального музыкального искусства охватывает многие столетия, академическая музыка в России появилась только в XVIII в. Однако уже в XIX в. благодаря интенсивному развитию музыкального искусства в России появились профессиональные музыканты и композиторы мирового уровня – М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, представители творческого кружка «Могучая кучка», П.И. Чайковский. Стремительное развитие русского национального искусства, обладающего неповторимым своеобразием, в XIX в. происходит не только в музыке, но и в литературе, живописи, театре, скульптуре, архитектуре. Наше внимание сосредоточено на отечественном музыкальном искусстве, его фортепианной составляющей.

Благодаря творческим идеям и замыслам таких композиторов как М.И. Глинка, члены творческого кружка «Могучая кучка», плеяда композиторов рубежа XIX-XX веков и многие музыканты советской эпохи уникальный русский репертуар распространился на все существующие жанры академической музыки. На протяжении всей истории особое отношение русских композиторов проявляется к фортепианной литературе, которая имеется в творчестве практически каждого отечественного музыканта. В настоящей работе мы рассмотрим фортепианное наследие российских композиторов в аспекте его роли и значения в профессиональном становлении пианистов.

Интенсивное развитие национальной композиторской школы в России выпадает на исторический период романтизма в музыкальном искусстве Европы. Русская композиторская школа базируется на основных принципах и тенденциях, царивших в творчестве многих представителей западных стран, повлиявших на отечественных авторов (М. Клементи, Дж. Фильд, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Шопен). В первую очередь это проявилось в создании фортепианной музыки, которая получила широчайшее распространение как на Западе, так и в русских музыкальных салонах и домашнем музицировании.

Фортепианная музыка стала средоточием творческих интересов для многих русских композиторов, нередко основой всего созданного наследия. Такие выдающиеся русские пианисты-виртуозы как А.Г. Рубинштейн, С.М. Ляпунов, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, С.С. Прокофьев внесли огромный вклад в развитие отечественного пианизма и создания фортепианного репертуара. Деятельность композиторов-пианистов способствовала выведению фортепианной музыки из домашнего и камерно-салонного исполнения на большие сцены, поставив ее наравне с оперным и симфоническим жанром. Обращение значительного количества композиторов к фортепианной музыке создало разнообразную нотную литературу различного уровня мастерства. Попробуем структурировать данный репертуар по уровням сложности для различных этапов обучения искусству фортепианной игры в учебных заведениях: школа – колледж – институт.

Начальное музыкальное образование детей осуществляется в учреждениях дополнительного образования – школах искусств или музыкальных школах. В процессе обучения музыкально-исполнительскому искусству в классе фортепиано педагоги с самых первых уроков погружают учащихся в мир русской музыки, созданной специально для этого инструмента. Изучив программные требования детских музыкальных школ и школ искусств, можно выявить перечень музыкальных произведений русских и советских авторов, на основе которых формируются исполнительские навыки и закладываются основы музыкальной культуры учащихся-пианистов. Первоначальная техническая база создается при работе над этюдами А.Ф. Гедике, Е.Ф. Гнесиной, И.Я. Берковича, Д.Б. Кабалевского, А.А. Николаева, Б.А. Печерского; из произведений крупной формы в

музыкальной школе наиболее часто исполняют музыку И.Я. Берковича, А.Ф. Гедике, Д.Б. Кабалевского; среди произведений полифонического стиля выделяются такие композиторы, как М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, Н.Я. Мясковский, С.М. Майкапар. В программу по фортепиано в музыкальной школе включаются кантиленные и характерные пьесы М.А. Балакирева, Ц.А. Кюи, П.И. Чайковского, Р.М. Глиэра, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Д.Б. Кабалевского, А.Т. Гречанинова, М.И. Глинки, С.М. Майкапара и многих других композиторов XIX-XX веков.

Обращение к фортепианной музыке для начинающих всегда интересовало композиторов-романтиков. Первым автором, целенаправленно обратившимся к созданию музыки для детей и о детях, стал П.И. Чайковский, «Детский альбом» которого стоит особняком среди детской нотной литературы. Этот цикл детских пьес состоит из произведений различного образно-эмоционального характера и технических элементов, развивающих широкие возможности исполнителя-пианиста. Данные миниатюры русского композитора исполняются в различных классах музыкальной школы и могут подойти для обучающихся со всевозможными исполнительскими способностями. Детские пьесы П.И. Чайковского наполнены разнообразными техническими трудностями: глубокое протяжное *legato* («Старинная французская песенка», «Мама», «Шарманщик поет»); хоральный склад («Утренняя молитва», «В церкви»); легкое *staccato* («Марш деревяных солдатиков», «Игра в лошадки», «Полька», «Камаринская»); пьесы, развивающие интонирование мелодической линии («Зимнее утро», «Вальс», «Сладкая греза»). Цикл включает в себя как медленные, так и быстрые пьесы, которые могут развить виртуозное начало.

На рубеже XIX и XX веков авторами музыки для начинающих выступили А.Т. Гречанинов, С.М. Майкапар, А.Ф. Гедике, создавшие альбомы детских фортепианных пьес. Вслед за этими музыкантами в первой половине XX века такие композиторы, как Д.Б. Кабалевский, Г.В. Свиридов, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян также внесли весомый вклад в создание музыки для начинающих пианистов. Интенсивное создание музыки для подрастающего поколения происходит преимущественно в советский период истории. Это связано с масштабным появлением детских музыкальных школ по всей стране. Данное обстоятельство повлекло за собой создание различной детской нотной литературы композиторов советских стран.

Нотные сборники произведений для фортепиано нередко структурируются по жанру музыки – полифония, крупная форма, пьесы, ансамбли. Большое количество фортепианной музыки для детей начального уровня было создано композиторами: Е.Ф. Гнесиной, А.А. Николаевым, А.Ф. Гедике, Д.Б. Кабалевским. В их пьесах, сонатинах, этюдах прослеживается яркая художественная образность, доступность материала, а также большое количество элементов в мелодии и аккомпанементе, которые способствуют глубокому развитию исполнительских навыков ребенка (слух, техника, образное мышление). В современной нотной литературе существует музыка для детей С.А. Губайдулиной, В.В. Коровицина, Б.А. Печерского, С.М. Слонимского и многих других авторов, пополняющая учебный репертуар новыми образами и выразительными средствами.

В заключительных классах музыкальной школы обучающиеся способны исполнять произведения русских композиторов более масштабного объёма и развернутого фактурного охвата, затрагивающие всевозможную художественную образность. К произведениям последних лет обучения в ДМШ и ДШИ можно отнести некоторые пьесы А.П. Бородина, А.К. Лядова, С.М. Майкапара, А.Т. Гречанинова, В.С. Калинникова, Р.М. Глиэра, С.С. Прокофьева. Уровень способностей обучающегося должен подсказать педагогу, какие

из произведений могут быть исполнены наиболее успешно, эмоционально, художественно наполненно и технически совершенно.

Значимым обстоятельством является то, что изучение русской фортепианной музыки способно развить навык игры легато, которое заложено в ядро русской музыки и фольклора в целом. Кантиленность исполнения базируется на контроле силы нажатия клавиши и плавного перевода одного звука в другой. Мелодика русской музыки позволяет в совершенстве овладеть этим навыком, над которым должен работать каждый педагог в учебном заведении. Для полноценного исполнения кантилены требуется овладение весовой игрой и глубоким погружением пальцев в клавиши. Яркость и наполненность звучания фортепиано позволяет более тонко управлять тембровой окраской звука, динамикой, агогикой и штрихами. Через красочность звука передается образность и смысл любого музыкального произведения.

В период обучения в музыкальном колледже в классе специального фортепиано происходит расширение кругозора обучающегося и ознакомление с более сложным репертуаром. Развитие и закрепление технических навыков позволяет исполнять более сложные произведения относительно программы музыкальной школы. В исполнительский опыт пианистов, обучающихся в среднем специальном заведении, может входить разучивание произведений таких композиторов, как С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, С.С. Прокофьев и мн. др. Нередко исполняют произведения композиторов-«кучкистов», чья музыка включает в себя ряд значительных технических сложностей, характеризуется глубокой образностью и развернутой фактурой.

Детальное изучение фортепианного исполнительства в процессе обучения позволяет охватывать различные грани русского репертуара. В период обучения основам профессии пианист должен познакомиться с различными стилями и трактовками фортепианной музыки композиторов XIX и XX вв., которые сможет применить для анализа и исполнения различных произведений. Русские музыканты активно развивали различные жанры фортепианной литературы – сонаты, этюды, пьесы, полифонические произведения. Для освоения какого-либо направления русской музыки педагог может подобрать репертуар определённого композитора. Для исполнения концертного этюда нередко обращаются к музыке А.С. Аренского, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Ф.М. Блюменфельда, чьи образцы жанра являются не только технически сложными произведениями, но также несут яркое художественное начало. Для освоения жанра сонаты можно обратиться к музыке А.Н. Скрябина, П.И. Чайковского, С.С. Прокофьева, Н.К. Метнера. В русской литературе имеются образцы концертов для фортепиано с оркестром, которые возможно исполнить студенту колледжа. Доступны для освоения продвинутому обучающемуся концерты Д.Д. Шостаковича, Д.Б. Кабалевского, М.А. Балакирева. Изучение таких произведений способствует совершенствованию навыка игры в качестве солиста с оркестром (обычно в исполнении второго фортепиано).

Приоритетным жанром в русской фортепианной литературе остается инструментальная салонная пьеса, к которой обращались многие композиторы прошлого. Выбор пьесы для студента-пианиста может быть увлекательным самостоятельным занятием, ввиду большого разнообразия композиторов, которые обращались к этому жанру. Пьесы М.И. Глинки, М.А. Балакирева, А.К. Лядова, А.К. Глазунова, С.В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича, Н.Я. Мясковского и многих других композиторов непременно могут подойти для студентов, обучающихся в среднем специальном учебном заведении. Каждый обучающийся пианист сможет найти наиболее интересный для него стиль композитора и характер музыкального произведения, которое будет качественно и осмысленно исполнено.

Обучаясь в высшем учебном музыкальном заведении, студент-пианист не раз обращается к русскому академическому репертуару. Значительную часть музыки,

изучаемой в классе фортепиано, составляют произведения С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича. Нередко пианист по программе обучения обязан исполнять цикл пьес. В стенах учебных заведений часто звучат русские фортепианные циклы или их части. Пьесы таких композиторов как М.П. Мусоргский («Картинки с выставки»), П.И. Чайковский («Времена года»), С.С. Прокофьев («Сказки старой бабушки», «Мимолетности», «Сарказмы»), Н.К. Метнер («Сказки»), а также прелюдии А.Н. Скрябина (по опусам), нередко исполняются студентами.

В вузе при работе над полифонией значительную часть выбора прелюдий и фуг может составлять музыка отечественных композиторов. Такими образцами в концертно-исполнительской практике служат прелюдии и фуги Д.Д. Шостаковича, С.М. Слонимского, В.А. Полторацкого, чьи произведения написаны в XX веке. Музыка этих композиторов возникла в синтезе традиций полифонии и современных музыкальных течений, часто она базируется на стилизации и разнородности. Творчество Д.Д. Шостаковича сочетает в себе полифонический склад времен барокко с элементами музыки XX века, а также нередко включают в себя тематизм русского фольклора. Прелюдии и фуги В.А. Полторацкого содержат черты сразу несколько стилистических направлений – джаз, додекафония, русский академический стиль.

Обращение студентов к музыке русских композиторов XX века позволяет познакомиться с произведениями, направленными на переосмысление фортепианной музыки, основанные на неординарном подходе к фортепианной фактуре и элементам выразительности. Такие композиторы как С.С. Прокофьев Б.А. Чайковский, А.С. Караманов, В.В. Рябов несут в себе сочетание классического стиля с элементами современных приемов. Исполнение музыки данных композиторов способствует развитию яркого образного мышления, приобретению особых технических навыков. Музыка Г.И. Уствольской, А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной относится к музыке авангарда, исполнение ее способно развивать креативность, нестандартное мышление, изучить специфические приемы игры на фортепиано. Особняком стоит музыка А.Н. Цфасмана и Н.Г. Капустина, которая соединяет в себе черты эстрадного и джазового стиля, позволяет студенту раскрыть свободу исполнения через особую агогику в ядре музыки и приобщиться к джазу как явлению в искусстве.

При окончании вуза в программе всех специальных музыкальных учебных заведений имеется обязательное требование – исполнение части концерта для фортепиано с оркестром. В действительности происходит исполнение концерта под аккомпанемент второго фортепиано. Нередко выбор концерта для завершения курса обучения приходится на музыку русских композиторов. Наиболее популярным и показательным концертом для выпуска считается концерт № 2 Сергея Рахманинова, а также его рапсодию на тему Паганини. Некоторые студенты-выпускники выбирают первый концерт для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского, концерты С.С. Прокофьева. Иногда исполняются концерты А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова, Б.А. Чайковского, Р.К. Щедрина. Исполнение концерта для фортепиано с оркестром требует от студента много физических сил, ввиду плотной фактуры изложения музыки, яркости образов, выдержки, концентрации, значительных контрастов. Партия оркестра (второго фортепиано) нередко излагается масштабной и насыщенной фактурой, особенно в разработке, что может значительно усложнить баланс звукоизвлечения для солиста, который должен «побеждать» силу оркестровой ткани.

Таким образом, мы видим, что круг отечественного репертуара охватывает самые различные жанры и направления фортепианной музыки, с которыми сталкивается обучающийся на различных этапах становления. Можно оценить объем русской академической музыки, которая появилась в течение двух веков и является важнейшим

элементом мировой музыкальной культуры. Начиная с зарождения композиторской школы в императорской России интерес к фортепианной музыке с течением времени только развивался и продолжает это делать по сей день. Создание репертуара для фортепиано послужило основой национальной музыки в творчестве многих композиторов.

Развивая исполнительские и пианистические навыки, невозможно обойти в процессе обучения русский фортепианный репертуар, синтезирующий технические сложности с глубиной замыслов и художественных образов. Многие педагоги стараются внедрять произведения русских композиторов для развития навыков яркого, полновесного звукоизвлечения, которое отражает стиль русской национальной музыки. Одновременно с этим на данном репертуаре происходит обучение кантиленному звучанию, что не может не затрагивать аспект выразительного интонирования мелодии. Музыка русских композиторов сопутствует становлению пианистов на всем пути обучения исполнительскому искусству, начиная с получения первых навыков игры до периода завершения высшего учебного заведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князева Г.Л., Моисеенкова Е.М. К вопросу о программах дополнительного музыкального образования // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей: традиции и новаторство: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Липецк: ЛГПУ, 2019. – С. 243-245.
2. Князева Г.Л. Освоение художественных стилей на занятиях фортепиано в системе дополнительного образования // Искусствознание: теория, история, практика. – 2016. – №1 (15). – С. 55-59.
3. Князева Г.Л. Развитие способности к творческой интерпретации у будущих педагогов-музыкантов: формы и методы: дисс. … к-та пед. наук / Г.Л. Князева. – М., 2015. – 193 с.
4. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Музыкально-слуховой самоконтроль как инструмент оптимизации работы над фортепианным произведением // Образовательный форсайт. – 2021. – № 2 (10). – С. 122-127.
5. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Формирование аппликатурных принципов в классе фортепиано // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 158-166.
6. Радынова О.П., Князева Г.Л., Печерская А.Б. Системность как ведущий принцип освоения музыкальных стилей на практических занятиях фортепиано // Наука и школа. – 2016. – № 6. – С. 181-186.

Нетреба Ольга Андреевна
старший преподаватель
ГАОУ ВО «Московский государственный университет спорта и туризма»
e-mail: netreba.olga2012@yandex.ru

Netreba Olga A.
Senior lecturer
Moscow State University of Sports and Tourism

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ ВУЗА - БУДУЩИХ ЭКСКУРСОВОДОВ

Аннотация. В данной статье автором рассматривается значимость формирования эстетической культуры для студентов вуза - будущих экскурсоводов. Описываются основные цели, компоненты, успешные практики повышения уровня эстетической культуры у студентов, обучающихся по специальности «Экскурсовод». Определено понятие «эстетическая культура», даны его характеристики с точки зрения применения в профессиональном образовании и совершенствовании личности студента вуза - будущего экскурсовода. Даны основные методические рекомендации к организации воспитательно-образовательного процесса для эстетического развития личности студента вуза - будущего экскурсовода. Обращено внимание на основные проблемы и перспективные пути их решения в области эстетической подготовки будущих экскурсоводов в высшем учебном заведении. Статья адресована учебно-методическому, а также воспитательному отделам вузам, готовящим специалистов в экскурсионной сфере и всем, кто интересуется вопросами формирования эстетической культуры студентов в рамках их профессиональной подготовки.

Ключевые слова: высшее образование, профессиональная подготовка, студент вуза, экскурсовод, эстетика, эстетическое воспитание, эстетическая культура.

FORMATION OF AESTHETIC CULTURE OF UNIVERSITY STUDENTS - FUTURE GUIDES

Annotation. In this article, the author examines the importance of the formation of aesthetic culture for university students - future guides. The main goals, components, and successful practices of improving the level of aesthetic culture among students studying in the field of "Tour guide" are described. The concept of "aesthetic culture" is defined, its characteristics are given in terms of its application in professional education and improving the personality of a university student - a future tour guide. The main methodological recommendations for the organization of the educational process for the aesthetic development of the personality of a university student, a future tour guide, are given. Attention is drawn to the main problems and promising ways to solve them in the field of aesthetic training of future guides in higher education institutions. The article is addressed to the educational, methodical, and educational departments of universities that train specialists in the field of sightseeing and anyone who is interested in the formation of aesthetic culture of students in the framework of their professional training.

Keywords: higher education, professional training, university student, tour guide, aesthetics, aesthetic education, aesthetic culture.

В современном обществе туристическая индустрия занимает значительное место в экономике и культуре страны. Эффективность профессиональной деятельности экскурсовода во многом определяется уровнем его эстетической культуры, умением

передать гостям красоту и уникальность культурных и природных объектов. Недостаточное развитие этой сферы у студентов может негативно сказаться на качестве туристического продукта.

Эстетическая культура - комплекс знаний, умений и навыков, связанных с восприятием, оценкой и созданием эстетических ценностей. Эстетическая культура является важнейшей составляющей общего культурного развития личности, особенно в сфере туризма и гостеприимства. Студенты, обучающие на специальности «Экскурсовод», должны обладать не только широкими профессиональными знаниями, но и понимать важность эстетического восприятия мира для формирования позитивного имиджа региона и культуры гостеприимства. Таким образом, формирование эстетической культуры у студентов - будущих экскурсоводов является одной из приоритетных задач высших учебных заведений [5].

Эстетическая культура является неотъемлемой частью профессиональной подготовки будущих экскурсоводов. Она включает в себя развитие эстетического восприятия, художественного вкуса, умения передавать красоту и уникальность объектов экскурсии. В условиях современного туризма и экскурсионной деятельности формирование эстетической культуры студентов становится приоритетной задачей вузов. В нашей статье мы рассматриваем основные подходы к формированию эстетической культуры студентов, обучающихся по специальности «экскурсовод», а также определить роль образовательно - воспитательных программ в данном процессе [6].

Эстетическая культура - это совокупность занятий, умений, навыков и ценностных ориентиров, связанных с восприятием и оценкой красоты в окружающем мире. В педагогической науке подчеркивается, что развитие эстетической культуры способствует формированию у студентов чувства прекрасного, умения видеть и передавать красоту объектов экскурсии [7].

Среди целей формирования эстетической культуры студентов вуза – будущих экскурсоводов мы выделим следующие:

- цели, направленные на всестороннее развитие личности: формирование способности видеть и ценить прекрасное в окружающем мире – основа профессиональной деятельности экскурсовода;

- развитие профессиональных компетенций: становление профессионально значимых навыков и умений, таких как способность анализировать и интерпретировать объекты искусства и исторические памятники, а также умение передавать эстетическую ценность посетителям;

- совершенствование эстетического восприятия: формирование умения видеть, понимать и чувствовать прекрасное, развивая эстетическое восприятие и способность различать тонкие оттенки и нюансы;

- реализация творческих способностей студентов: раскрытие их творческого потенциала, поддержание создания ими оригинальных и интересных маршрутов, а также мотивация к нахождению новых подходов к подаче информации;

- обогащение эстетического вкуса и идеала: формирование у студентов устойчивых эстетических вкусов и идеалов, которые будут служить ориентиром при выборе экскурсионных объектов и формировании общей концепции экскурсии;

- контроль поведения студентов и деятельности: отработка норм поведения и деятельности, связанных с эстетическим восприятием и взаимодействием с культурным наследием, что особенно важно для профессионального имиджа экскурсовода [8].

Особое значение в формировании эстетической культуры студентов - будущих экскурсоводов имеет развитие художественного восприятия, эстетического вкуса и коммуникативных навыков. В контексте подготовки экскурсоводов важно не только

эстетическое восприятие, но и умение донести его до аудитории, сделать экскурсию интересной и насыщенной эстетическими впечатлениями.

В структуру эстетической культуры для будущих экскурсоводов входят: теоретическая часть - знания о законах красоты, истории искусства, культурных ценностях. Практическая часть - умением применять эстетические знания на практике, в том числе в экскурсионной деятельности. Эмоционально - ценностная сфера - развитие чувственного восприятия, эстетического вкуса и эмоционального оклика на окружающее [9].

Формирование эстетической культуры у студентов предполагает систематическую работу по нескольким направлениям:

1. Образовательные дисциплины - изучения истории искусств, культурологии, архитектуры, этнографии и других гуманитарных наук.
2. Практическая деятельность - экскурсионные практики, краеведческая работа, участие в культурных мероприятиях.
3. Воспитательные меры - развитие эстетического восприятия через художественную самодеятельность, посещение музеев, театров и выставок.
4. Использование современных технологий - создание мультимедийных презентаций, виртуальных туров, использование аудио и видео материалов [1].

Образовательные программы и учебные дисциплины внедряются в рамках вузовских программ эстетической подготовки будущих экскурсоводов. К примеру, «Искусство и культура», «История искусства», «Эстетика». эти дисциплины помогают студентам понять основы художественного восприятия и научиться анализировать произведения искусства и архитектурные памятники [4].

Практическая подготовка включает проведение экскурсий, участие в культурных мероприятиях, посещение музеев и выставок. Такой опыт способствует развитию эстетического чувства и умения передавать его слушателям. Интересным в данном вопросе показался нам опыт Московского государственного университета спорта и туризма. Так, в данном высшем учебном заведении регулярно проходит «Неделя туризма и гостеприимства», в рамках которой студенты - будущие экскурсоводы посещают учреждения культуры и искусства, а также наслаждаются эстетикой туристических агентств, экскурсионных бюро и других профессиональных объектов.

Участвуя во внутри - вузовской программе «Туризм МГУСиТ» студенты, обучающиеся на экскурсоводов, побывали на образовательной экскурсии «Москва с птичьего полета» на Воробьевых горах, посетили Национальный центр «Россия», прониклись красотой Дворцово-паркового ансамбля «Царицыно», ощутили неповторимую атмосферу Государственной библиотеки им. В.И. Ленина и исторического здания Государственного академического Большого театра России.

Для достижения цели формирования эстетической культуры студентов - будущих экскурсоводов используются разнообразные методы, такие как: введение специальных курсов и тренингов по эстетике и искусству; организация экскурсий в музеи, театры, к историческим памятникам; разработка креативных проектов, например, создание виртуальных туров; индивидуальные и групповые творческие задания по анализу и созданию эстетических объектов [2].

В ряде российских университетов реализуются программы интеграции эстетического воспитания, нацеленные на повышение уровня эстетической культуры студентов - будущих экскурсоводов, например, в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова и в Санкт - Петербургском государственном университете. В рамках этих программ студенты участвуют в экскурсиях по памятным местам, создают собственные визуальные и аудио материалы, что способствует развитию их эстетического восприятия и развитию профессиональных умений.

На основании выше указанного мы даем методические рекомендации воспитательно-образовательного процесса с целью эстетического развития студентов вуза – будущих экскурсоводов:

1. Формирование знаний, умений и навыков в области культуры и искусства: знакомство с произведениями локальной и международной культур и искусств, основными искусствоведческим понятиями и основами художественной культуры.
2. Развитие эстетических чувств и вкусов: воспитание эмоционального отношения к прекрасному в природе, искусстве и повседневной жизни.
3. Приобщение к художественной культуре через ознакомление с отечественным и мировым культурным наследием, развитие интереса к творчеству.
4. Развитие творческого потенциала: создание условий для самореализации студентов через творческую деятельность [10].

Методами и приемами формирования эстетической культуры студентов вуза – будущих экскурсоводов отнесем: метод убеждения (формирование осознанного отношения к эстетическим ценностям), метод побуждения к сопереживанию (эмоциональная оценка прекрасного и безобразного, например, при анализе произведений искусства), метод приучения (практическое упражнение в действиях, направленное на создание прекрасного), метод поисковых ситуаций (стимулирование самостоятельности и творческого подхода в решении эстетических задач) [3].

Среди средств формирования эстетической культуры студентов вуза – будущих экскурсоводов выделяются: искусство (просмотр картин, прослушивание классической музыки, посещение театров или музеев), природа (изучение красоты окружающего мира, создание эстетической среды), трудовая деятельность (вовлечение в творческие процессы, связанные с трудовой деятельностью), игра (использование игры как способа эстетического освоения мира), эстетика быта (создание гармоничной и красивой обстановки в учебном пространстве).

Нами были осуществлены наблюдение и анализ реальных практик формирования эстетической культуры студентов вуза – будущих экскурсоводов. Так, например, в Российском университете дружбы народов ежегодно проходят теплоходные экскурсии с насыщенной творческой программой (народными танцами, мастер - классами) и непосредственно изучением красот города Москва. В самом университете студентами – будущими экскурсоводами также активно проводятся экскурсии для гостей города, школьников, будущих абитуриентов и всех желающих. Отметим, такие экскурсии, как «Путевка в РУДН», «Путешествие по РУДН», «Двери открыты всегда», «Гастрономическая прогулка по студгородку РУДН». В процессе организации и проведения данных экскурсий начинающие специалисты экскурсионной сферы с одной стороны приобретают важнейший опыт профессиональной деятельности, а с другой стороны, приобщают гостей к миру прекрасного через их знакомство с разнообразными культурами, кухнями народов; архитектурой университета, музеем истории РУДН и др.

Формирование эстетической культуры студентов - будущих экскурсоводов является важным аспектом подготовки специалиста, способного не только информировать, но и вдохновлять посетителей, передавать красоту и уникальность культурных ценностей. Комплексный подход, включающий теоретические знания, практическую деятельность и воспитательные меры, позволяют эффективно развивать у студентов эстетический вкус, чуткость и профессиональную культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будник Г.А., Королева Т.В. Культурология: Учеб.-метод. пособие / ФГБОУВО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина». – Иваново, 2018. – 152 с.

2. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академический Проект, 2020. — 452 с.

3. Зимина Е.А. Воспитание эстетической культуры студентов в вузе. Вестник русского университета. Серия: образование и педагогические науки, №4, 2012. - С. 56-61

4. Нетреба О.А., Медведь Э.И. Актуальные проблемы формирования эстетической культуры студентов гуманитарного вуза/ О.А. Нетреба, Э.И. Медведь // Педагогический научный журнал. 2024. Т. 7. № 1. - С. 86-91.

5. Нетреба О.А. Формирование эстетической культуры личности в инновационном социокультурном пространстве/О.А. Нетреба //Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. Казань, 2023. - С. 183-185

6. Нетреба О.А. Эстетическое воспитание в современном образовательном пространстве/О.А. Нетреба//Антропологическая дидактика и воспитание. 2023. Т. 6 №1. С. 173-180

7. Леонтьев А.Н. Потребности, мотивы и эмоции. - Издательство Московского университета. - Москва. 1971. - 40 с.

8. Соловьев В.М. С60 Культурология: учебник для вузов / В. М. Соловьев. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва; Берлин : Директ-Медиа, 2019. — 616 с.

9. Сорокин В.В., Козлова Е.В. Развитие эстетического восприятия у студентов посредством практической деятельности. Вопросы образования. №3, 2016 - С. 45-52

10. Министерство труда и социальной защиты Российской Федерации «Приказ от 24 декабря 2021 г. N 913н об утверждении профессионального стандарта «Экскурсовод (гид)» [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=418241&ysclid=m97008bq85340660774 (дата обращения 19.10.2025)

Петров Армен Львович
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: nickbass@list.ru

Petrov Armen L.
Associate Professor of the Department of Variety and Jazz Art
Moscow State Institute of Culture

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПАРАДИГМЫ В ИСКУССТВЕ ИГРЫ НА ЭЛЕКТРОГИТАРЕ: ТРАДИЦИИ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается трансформация искусства игры на электрогитаре в условиях современных тенденций музыкально-инструментального исполнительства. Анализируются ключевые аспекты историко-культурологического, музыковедческого и психолого-педагогического направления. Искусство игры на электрогитаре в контексте современных тенденций музыкально-инструментального исполнительства представляет собой динамичную систему, где технологические инновации, стилевой синтез и новые психолого-педагогические подходы формируют принципиально

Ключевые слова: Электрогитара, музыкально-инструментальное исполнительство, современное исполнительское искусство, гитарная техника.

PERFORMANCE PARADIGMS IN THE ART OF PLAYING THE ELECTRIC GUITAR: TRADITIONS AND TECHNOLOGICAL INNOVATIONS

Abstract. The article examines the transformation of the art of playing the electric guitar in the context of modern trends in musical and instrumental performance. It analyzes key aspects of historical, cultural, musicological, and psychological-pedagogical research. The art of playing the electric guitar in the context of modern trends in musical and instrumental performance is a dynamic system where technological innovations, stylistic synthesis, and new psychological-pedagogical approaches form a fundamentally new performance paradigm.

Keywords: Electric guitar, musical and instrumental performance, contemporary performing arts, and guitar techniques.

Современное музыкально-инструментальное исполнительство характеризуется стремительной эволюцией, где традиционные техники и подходы активно синтезируются с цифровыми технологиями и межжанровым взаимодействием. Постоянный поиск новых форм звучания, расширение инструментального репертуара, востребованность инновационных методов исполнения в современном музыкальном искусстве указывают на актуальность исследуемой проблематики.

Ключевым составляющим элементом музыкально-инструментального исполнительства становится искусство игры на электрогитаре. По праву этот инструмент занимает центральное место в ряде музыкальных жанров, включая рок, металл, блюз и джаз. В настоящее время исполнители предлагают множество техник и методов игры, отражающих уникальные свойства и возможности электрогитары.

Обращаясь к научному исследованию искусства игры на электрогитаре, ученые (А.А. Володин, В.И. Волошин, А.Е. Петров, Л.И. Федорчук, Г.М. Цыпин, К.А. Шульгина и

др.) говорят о междисциплинарной области, объединяющую знания из психологии, физиологии, социологии, истории и теории музыки.

Свойства музыкального искусства, возможности его влияния на профессиональное становление музыкантов-инструменталистов рассматривали многие музыканты и ученые, среди которых Н.И. Ануфриева, О.А. Блок, В.Л. Иванов, Е.Ф. Командышко, Л.С. Майковская, Г.М. Цыпин, Д.И. Шульгин и др.

Музыкально-акустические и технические характеристики электрогитары отображены в публикациях Б.А. Брылина, Л.О. Вайсберга, В.Е. Григорьева, И.М. Красильникова, Б.Я. Меерзона, А. Милларда, Ю.А. Финкельштейна, А.А. Хачикова и др.

Как мы видим, научный поиск отображает достаточно широкое исследование современных тенденций музыкально-инструментального исполнительства и охватывает широкий спектр вопросов, начиная от истории электронных инструментов до современных методов интерпретации и педагогических технологий. Но, тем не менее, искусство игры на электрогитаре предполагает совокупность исследований, весьма далеких друг от друга научным полям.

В связи с этим, цель и задачи статьи определяют необходимость характеристики искусства игры на электрогитаре в контексте современного музыкально-инструментального исполнительства как многоаспектной научной проблемы и выявление перспективных направлений данного исследования.

Акцентируем внимание на том, что изучение искусства игры на электрогитаре в работах российских ученых пока остается относительно малоизученной областью, что не умаляет её значимости и перспективности. Существующие работы часто носят фрагментарный характер, сосредотачиваясь на отдельных аспектах инструментального исполнительства или анализе творчества конкретных гитаристов.

Одной из ключевых проблем исследования является разрыв между наукой и практикой, выраженной в том, что многие выдающиеся гитаристы-исполнители не пишут научных статей, а ученые-теоретики часто не имеют серьёзного исполнительского опыта. Кроме того, академическое музыковедение долгое время с недоверием относилось к року и поп-музыке, поэтому электрогитара как объект исследования получила легитимность относительно недавно. Тем не менее, можно выделить несколько ключевых направлений, которые раскрывают сущность исследуемой проблематики.

Одним из таких направлений является *историко-культурологический анализ.* Ряд работ (С.И. Рахманов, А.Г. Столетов, Л.С. Термен, А.К. Троицкий, А.А. Хачиков и др.) посвящен изучению истории распространения электрогитары в России, её влиянию на формирование отечественной рок и поп культуры, а также взаимосвязи с зарубежными тенденциями.

Как отмечает А.А. Хачиков, многочисленные экспериментальные разработки начались еще в начале XX века и были направлены на усиление вибраций струнных инструментов [7].

О взаимосвязи технологической доступности и культурных практик отмечает А.К. Троицкий, одновременно анализируя процесс трансформации социальных функций инструмента – от символа протеста до профессионального инструмента [6].

В свою очередь, считаем целесообразным отметить, что анализ эволюции электрогитары позволяет проследить изменения в музыкальных вкусах, технологических возможностях и социально-политических настроениях общества. Благодаря усилению звука и техническим манипуляциям с тембром, гитаристы смогли расширить границы звучания, экспериментируя с фидбэком, дистошеном и другими эффектами, что привело к появлению новых стилей игры и необычных звуковых ландшафтов.

Современные тенденции проявляются в экспериментах с эффектами, луперами и нестандартными способами звукоизвлечения на инструменте. Исполнение Роберта Фриппа и Эндриана Белью демонстрирует, как электрогитара может быть преобразована до неузнаваемости, превращаясь в источник авангардных звуковых текстур. Параллельно с этим, наблюдается тенденция к возвращению к истокам. Многие музыканты, вдохновленные блюзовыми и рок-н-ролльными традициями, стремятся к минимализму и аутентичному звучанию. Речь идет об исполнительском искусстве Джеффа Бека и Эрика Клептона – несмотря на их новаторский вклад, они остаются верны духу блюза и рока.

Искусство игры на электрогитаре в контексте современных тенденций музыкально-инструментального исполнительства ярко представлено в творчестве таких исполнителей как Стив Вай, Джо Сатриани и Ингви Малмстин, которые одновременно известны как теоретики, активно разрабатывающие новые техники и подходы к игре. Дополним, что их наработки акцентируют внимание на расширении технических возможностей инструмента и интеграции электрогитары в самые разнообразные музыкальные жанры.

В рамках музыковедческого направления проводятся исследования, посвященные анализу гармонического языка, мелодических решений, ритмических особенностей игры на электрогитаре в различных жанрах.

Анализ современных исполнительских практик, по мнению Л.В. Саввиной, свидетельствует о радикальном расширении стилевого диапазона [5, с. 15]. На смену жанровой специализации приходит гибридизация, которая выражается в следующих фактах:

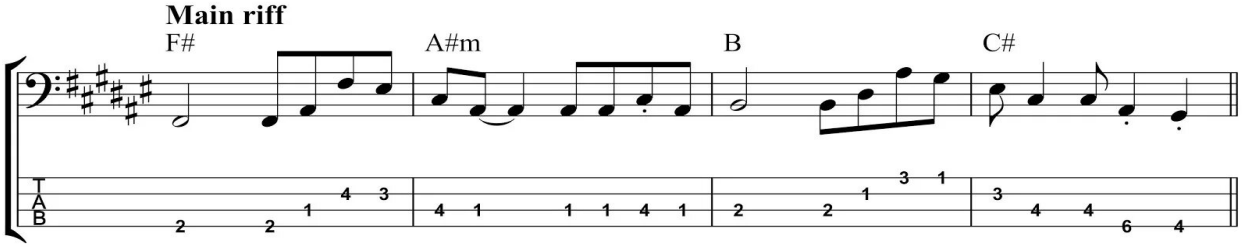
– мат-рок и пост-рок привнесли сложную метроритмическую организацию;
– джаз-фьюжн обогатил гармонический язык;
– электронная музыка повлияла на подходы к саунд-дизайну.

Раскрывая сущность проблемы, автор обращает внимание на то, что виртуозность переосмысливается исполнителями, и на первый план выходят не скоростные, технические пассажи, а ритмическая сложность (полиритмия, нестандартные размеры); расширенные техники (перкуссионный тэппинг, микротоновые бенды); текстурное многообразие (создание звуковых ландшафтов).

Целостное представление деконструкции языка электрогитары в контексте музыковедческого анализа, на наш взгляд, раскрывают следующие ключевые идеи:

1. *Характеристика гитарного рифа как структурной и семантической единицы в музыке*. Как известно, гитарный риф представляет собой короткий, легко узнаваемый мотив, который играет основную роль в создании музыкальной композиции и служит основой для гармонической структуры, определяет атмосферу произведения и помогает формировать связь между музыкой и текстом (нотный пример 1):

Нотный пример 1.



Кроме структурной роли, гитарные рифы обладают выраженным смысловым значением: передают широкий спектр эмоций – от агрессии и напряжения («Ария») до

меланхолии и спокойствия («Кино»); связаны с текстом песни, усиливая его эмоциональное воздействие («ДДТ»); символизируют определенные идеи или состояния души, становясь своего рода, музыкальным символом («Кино»).

В целом, анализ гитарных рифов позволяет глубже понять содержание и специфику искусства игры на электрогитаре. Рифы служат не только основой для гармонических и ритмических конструкций, но и важными элементами передачи смысла и эмоций.

2. *Систематизация специфических приемов игры* как средств музыкальной выразительности. Специфические приемы игры на электрогитаре, такие как тенд, вибрато, слайд и теппинг представляют собой средства музыкальной выразительности, позволяющие придать исполнению особую окраску и эмоции. Акцентируем внимание на том, что искусство игры на электрогитаре располагает многообразием различных приемов, но применение каждого из них требует профессионального мастерства и исполнительского опыта.

3. *Исследование творчества выдающихся гитаристов-виртуозов* как представителей авторских исполнительских школ.

Существенное значение для нашего исследования имеет анализ творчества исполнителей на электрогитаре, признанных в отечественном и зарубежном музыкально-инструментальном исполнительстве. Бесспорно, зарубежная школа зачастую формировала глобальные тенденции и технические стандарты игры на электрогитаре. Среди многочисленных представителей игры на электрогитаре выделяется Джимм Хендрикс (Jimi Hendrix), творчество которого признано новацией в понимании возможностей инструмента. Использование обратной связи (feedback), вау-педали и экспрессивного вибрато создало новый язык, где техника была подчинена экспрессии.

Мастер композиции и аранжировки – Джимми Пейдж (Jimmy Page) – доказал, что гитарист может быть архитектором сложных, многослойных звуковых полотен. Его работа с соколами, слайдами и эксперименты со студийными эффектами заложили основы для развития арт-рока и хард-рока.

Вполне оправдано соло Эдди Ван Халлена (Eddie Van Halen), ставшего точкой отсчета для целого поколения гитаристов, стремящихся к виртуозности и скоростной технике. Исполнитель популяризовал прием теппинга двумя руками, тем самым, получил признание как «технический революционер» [2].

Для современных виртуозов (Томми Эммануэль, Полина Зизиадис, Плани) характерен синтез жанров (джаз-фьюжн, мат-рок, прогрессив-метал) и сложная ритмическая организация. В целом, их творчество ориентировано на глобальную интернет-аудиторию и часто существует вне рамок мейнстримной поп-культуры.

Анализируя формирование российской гитарной школы, ученые отмечают влияние культурного и технологического «железного занавеса», что, в определенной степени, наложило особый отпечаток.

Яркий пример синтеза западных влияний (блюз-рок, хард-рок) и русской мелодичности мы находим в творчестве Владимира Кузьмина. Его яркие партии и соло отличаются не столько технической сложностью, сколько пронзительным мелодизмом и блюзовой фразировкой.

В творчестве Виктора Зинчука emphasis сделан на виртуозность и транскрипцию классических произведений. Исполнитель адаптировал для электрогитары сложнейшие произведения А. Вивальди, Н. Паганини, демонстрируя одновременно высочайшую техничность инструмента и его академизм. Мы согласимся с В.Е. Григорьевым в том, что творчество В. Зинчука – это мост между классической традицией и современной электроусиленной аппаратурой [1, с.149].

Особенностью творческой деятельности Сергея Маврина является его уникальная техника игры на электрогитаре, известная как «тач-стайл». Использование обеих рук для звукоизвлечения этой техники позволяет достигать необычайной скорости и выразительности исполнения. Среди наиболее ярких примеров его мастерства можно отметить композиции «Герой асфальта» и «Игра с огнем», где его гитарные партии создают атмосферу эпического масштаба и эмоциональной глубины.

Трансформация искусства игры на электрогитаре требует пересмотра *психолого-педагогических подходов*. Как подчеркивает психолог музыкального образования Г.М. Цыпин, традиционная методика оказывается недостаточной для подготовки современного гитариста [8].

Освоение исполнителями современных произведений, по мнению Н.И. Ануфриевой, способствует формированию целостного представления о мире музыкального искусства и готовности применять полученные знания в профессиональной деятельности [4, с.112].

Обращаясь к комплексным исследованиям, отметим работу Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой и В.С. Кориной, в которой представлены различные аспекты музыкального исполнительства и педагогики, и вместе с тем, подчеркивается важность взаимодействия исполнителей с аудиторией и творческая самореализация [3].

Известно, что в России существует ряд школ и учебных заведений, где ведется обучение игре на электрогитаре. Методические разработки и исследования музыкантов-педагогов направлены на совершенствование образовательного процесса, разработку новых методик и адаптацию зарубежного опыта к российской специфике.

Таким образом, исследование искусства на электрогитаре в работах российских ученых, несмотря на свою относительную немногочисленность, является важным и перспективным направлением, способствующему более глубокому пониманию роли и значению этого инструмента в контексте современных тенденций музыкально-инструментального исполнительства.

В отличие от классической гитары, электрогитара предлагает безграничные возможности для экспериментов. Электронное усиление звука позволяет достичь невероятной громкости, а разнообразие эффектов – от тонкого тремоло до агрессивного фузза – расширяет палитру звуковых красок до невероятных пределов.

Искусство игры на электрогитаре в контексте современных тенденций музыкально-инструментального исполнительства представляет собой динамичную, многомерную систему, где технологические инновации, стилевой синтез и новые психолого-педагогические подходы формируют принципиально новую исполнительскую парадигму.

Дальнейшее изучение требует междисциплинарных исследований на стыке музыковедения, акустики, педагогики и социологии искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В.Е. Семантика тембра электрогитары в современной музыке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. №3 (98). М., 2025. С.140–152.
2. Лучшие гитаристы всех времён: URL: https://habr.com/ru/articles (дата обращения 11.09.2025).
3. Майковская Л.С. Музыкальная педагогика третьего возраста как приоритетное направление системы отечественного образования в области культуры и искусства / Л.С. Майковская, А.П. Мансурова, В.С. Корина // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2019. № 1 (16). С. 7–12.
4. Музыкальное искусство как средство формирования мировоззрения: монография / Н.И. Ануфриева, Е.А. Ануфриев, Т.К. Богданова, И.А. Корсакова, А.И. Щербакова. М.: РГСУ, 2013. 214 с.

5. Саввина Л.В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: дис… д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 404 с.
6. Троицкий А.К. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии. М.: Книга, 1990. 384 с.
7. Хачиков А.А. История и устройство электрогитары. Электронный ресурс: URL: https://masters.donntu.ru/2016/fkita/hachikov (дата обращения 12.09.2025).
8. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. М.: Академия, 2019. 366 с.

Лабинцева Лариса Павловна
кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: larissa.labintseva@mail.ru
Иванов Виктор Леонидович
профессор
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: iva-strongino@yandex.ru
Ануфриев Евгений Александрович
профессор
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке»
e-mail: anufrievea@schnitke.ru

Labinceva Larisa P.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Ivanov Viktor L.
Professor
Moscow State Institute of Culture
Anufriev Evgeny A.
Professor
Moscow State Institute of Music
named after A.G. Shnitke

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВВ.

Аннотация. В статье рассмотрены аспекты социально-культурной трансформации музыкально-педагогического образования в России на рубеже XX – XXI вв. Данный период характеризуется переосмыслением традиционных подходов к подготовке педагога-музыканта, обусловленные глобализацией, технологическим прогрессом и переосмыслением ценностных ориентиров в обществе. Музыкально-педагогическое образование выступает не только средством передачи знаний и культурных ценностей, но и фактором социального прогресса и духовного развития личности.

Научные поиски в области ретроспективы музыкально-педагогического образования в России на рубеже XX–XXI вв. раскрывают закономерности и этапы становления музыкально-педагогического образования.

Ключевые слова: социально-культурная трансформация, научные исследования, музыкально-педагогическое образование, музыкальное образование, педагог-музыкант.

SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATION OF MUSIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Abstract. The article examines the aspects of the socio-cultural transformation of music education in Russia at the turn of the 20th and 21st centuries. This period is characterized by a

rethinking of traditional approaches to the training of music educators, which is driven by globalization, technological advancements, and a shift in societal values. Music education serves not only as a means of transmitting knowledge and cultural values, but also as a catalyst for social progress and personal development.

Scientific research on the retrospective of music pedagogical education in Russia at the turn of the 20th and 21st centuries reveals the patterns and stages of the development of music pedagogical education. Dissertations on the history of music pedagogical education make a significant contribution to the formation of a holistic understanding of the evolution of the phenomenon under study, identify achievements and shortcomings, and determine the prospects for further development.

Keywords: socio-cultural transformation, scientific research, dissertations, music and pedagogical education, music education, and music teacher.

Социально-культурные трансформации, происходящие в обществе, детерминируют процесс развития музыкально-педагогического образования на рубеже XX–XXI вв. и обуславливают переосмысление традиционных ценностей, поиск новых образовательных парадигм и методов, отвечающих вызовам времени. Традиционная система, сформированная в советское время, столкнулась с необходимостью адаптации к новым реалиям, предъявляющим иные требования к профессиональной компетентности педагога-музыканта, в результате чего возникла необходимость педагогического поиска и научно-исследовательской практики.

Актуальность исследования социально-культурной трансформации музыкально-педагогического образования в этот период обусловлена несколькими ключевыми факторами. Музыкально-педагогическое образование, традиционно ориентированное на подготовку кадров для государственной системы образования, столкнулось с необходимостью адаптации к новым социально-экономическим условиям. Кроме того, глобализация и информатизация общества оказали значительное влияние на музыкальную культуру и музыкальное образование. Расширение доступа к различным музыкальным стилям и направлениям, развитие новых технологий в музыкальном исполнительстве и обучении потребовали пересмотра содержания и методов профессиональной подготовки педагогов-музыкантов.

Вместе с тем, становление поликультурного общества и усиление межкультурных контактов обусловили необходимость формирования у будущих педагогов-музыкантов компетенций, позволяющих им эффективно работать в мультикультурной среде, развивать у обучающихся интерес к различным музыкальным культурам и формировать толерантное отношение к другим народам.

Анализируя проблему изучения музыкально-педагогического образования в России на рубеже XX–XXI вв., отметим её становление как системы, что предполагает межнаучный характер и взаимосвязь с историей, педагогикой и музыкознанием.

В научной литературе (Э.Б. Абдуллин [1], В.И. Горлинский [7], Е.В. Николаева [13], Г.А. Праслова [15] и др.) наибольшее распространение получила точка зрения о том, что история педагогики есть одновременно наука историческая и педагогическая. Это предполагает изучение историко-педагогического процесса сквозь призму проблематики, которую задает предмет педагогики (Г.Б. Корнетов), в данном случае – педагогики музыкального образования, что определяет ее связь с музыкознанием.

Такая активизация интереса к изучению музыкально-педагогического образования вызвана объективными причинами. К концу XX ст. был накоплен значительный материал, требующий создания особой научной области. Вместе с тем, формируются научные школы,

изучающие историю музыкального образования, располагаются в педагогических вузах, и, соответственно, имеют педагогическую базу.

Кроме того, на исходе XX в. возрос интерес к историко-педагогическим исследованиям. Осмысливая пройденный путь, человечество осознает, что история образования и педагогики дает возможность установить эффективность педагогических теорий, направлений, систем. Необходимо отметить, что, например, механизмы психического развития человека, в основном, остаются постоянными на протяжении многих веков, поэтому изучение исторических аспектов становления и развития музыкально-педагогического образования имеет большое значение, с точки зрения, проблем настоящего и будущего.

Существенное значение для исследования историографического процесса музыкально-педагогического образования в разные этапы его становления имеют работы В.И. Адищева [2], А.С. Базикова [5], В.И. Горлинского [7], Т.Г. Мариупольской [12], Е.В. Николаевой [13], А.С. Петелина [14], Г.А. Прасловой [15], Н.А. Терентьевой [17] и др.

Выдающиеся исследователи Э.Б. Абдуллин [1], Н.И. Ануфриева [3], Л.Г. Арчажникова [4], О.А. Блох [6], Е.Ф. Командышко [9], Л.С. Майковская [10], А.П. Мансурова [11], Г.М. Цыпин [19], А.И. Щербакова [20] и др. посвятили свои труды разработке методологии и методов музыкально-педагогического образования в России, рассмотрению перспектив музыкального образования, изучению теоретических основ профессионально-педагогической подготовки педагогов-музыкантов.

В трудах Э.Б. Абдуллина обосновывается необходимость формирования педагога-музыканта, обладающего не только высоким уровнем профессиональной компетентности, но и развитыми личностными качествами, способного эффективно взаимодействовать с учениками, учитывать их индивидуальные особенности и интересы [1].

В основе методологии ученого представлена идея развития у будущего учителя музыки творческого мышления, умения анализировать и оценивать педагогические ситуации, принимать обоснованные решения и самостоятельно проектировать образовательный процесс.

Изучение исторического опыта трансформации системы музыкального образования убеждает в том, что профессиональное музыкальное образование и музыкально-педагогическое образование всегда функционировали во взаимодействии, дополняли и решали общие вопросы художественной культуры народа.

В связи с этим, вызывает научный интерес исследование Н.И. Ануфриевой, отображающего национальные традиции, духовные ценности и культурные особенности музыкального образования, а также специфику социальных механизмов трансляции культурного опыта [3, с.11].

Значительный вклад в развитие музыкальной педагогики внес Г.М. Цыпин – автор концепции развивающего обучения в музыкальном искусстве. Центральным понятием концепции является «музыкальное мышление», которое ученый определяет, как способность к самостоятельному анализу, оценке и интерпретации музыкальных произведений [19].

Комплексным освещением интеграционных процессов преобразования музыкального образования в России стало исследование Е.Ф. Командышко [9]. Автор подчеркивает необходимость применения потенциала музыкального искусства для развития творческих и социально ценных качеств обучающихся.

В контексте гуманитарной реальности конца XX столетия, основоположником нового направления – философии музыки и музыкального образования – выступает А.И. Щербакова, которая рассматривает гуманистические ценности музыкального образования как императив современной педагогической парадигмы [20].

Л.С. Майковская, исследуя роль музыки в образовании и межкультурной коммуникации, представляет их оригинальные формы взаимодействия. Музыка, по мнению ученого, выступает не только как универсальный язык, но и как мощный инструмент формирования толерантных отношений в социокультурном сообществе [10, с.35].

В свою очередь, исследование О.А. Блоха [6] даёт возможность более полно осознать процесс формирования музыкально-педагогической мысли в начале XX столетия и дает импульс для дальнейшего развития музыкально-образовательных процессов и выявления их влияния на формирования личности обучающихся-музыкантов.

Изучая научно-педагогический опыт в музыкальном образовании, А.П. Мансурова раскрывает возможности реализации интегративного подхода, а также концепции синтеза искусств и принципа междисциплинарных и межпредметных связей [11, с.163].

Исследуя подготовку профессиональных музыкантов в ретроспективном анализе развития музыкального образования, В.Л. Иванов [8] сосредотачивает внимание на отдельных персоналиях, которые своей исполнительской и педагогической деятельностью способствовали повышению уровня исполнительской подготовки воспитанников разных учебных заведений, а своими прогрессивными идеями способствовали дальнейшему развитию музыкального образования.

Актуальность изучаемой проблематики подтверждается появлением научных исследований музыкально-педагогического образования в разные периоды его функционирования; увеличивается численность проводимых различного рода научных форумов, конференций, повышается активность издания монографий, сборников статей; растет количество диссертаций по историческим вопросам музыкального, и в некоторой степени, музыкально-педагогического образования.

Отметим, что ученые обращались к изучению музыкального образования в различные исторические эпохи. Наибольший пик исследовательского интереса пришелся на XX век: различные проблемы музыкального обучения и воспитания изучены в более, чем 30 исследованиях.

Достаточно интенсивно изучалась система музыкального образования XIX века (около 20 диссертаций). В это же время исследованию исторического периода начала XIX века посвящено лишь две работы. В более значительной степени был исследован XVIII век – проблемы музыкального образования получили научное осмысление в шести диссертациях. Надо сказать, что немного работ посвящено изучению средневекового периода отечественного музыкального образования (О.И. Передерий, С.И. Дорошенко). Обращают на себя внимание некоторые диссертации, в которых развитие музыкального образования затрагивает больший временной период – от полутора до десяти веков (Г.А. Праслова, Т.П. Самсонова и др.). Имеют место отдельные работы по истории современности, в которых анализируется отечественное музыкальное образование начала XXI века (А.О. Аракелова, В.М. Ковалева и др.)

Исследования по истории музыкального образования проводились по целому ряду направлений:

– изучалось в ретроспективе общее музыкальное образование (38 диссертаций). Наибольшее число работ посвящено истории школьного музыкального образования, наименьшее – истории дополнительного образования; нет исторических диссертаций по дошкольному музыкальному образованию;

– исследовались в историческом развитии различные виды профессионального музыкального образования (49 диссертаций). Наиболее часто исследователи обращались к рассмотрению исторических аспектов фортепианного образования (17 диссертаций). Защищены отдельные работы по истории хорового (4 диссертации), композиторского (5 диссертаций), вокального (2 диссертации) и некоторым другим видам профессионального

музыкального образования. По проблемам истории музыкально-педагогического образования защищено 10 диссертаций;

– выполнялись региональные исследования (29 диссертаций); в этих работах анализировался исторический опыт развития музыкального образования (нередко наряду с композиторским творчеством и исполнительством) в отдельных республиках СССР, ряде краев, областей и городов России;

– проводились персонифицированные исследования (28 диссертаций). Наибольшее число таких работ посвящено научному осмыслению педагогических взглядов в педагогической деятельности крупнейших отечественных и зарубежных пианистов (13 диссертаций). Предметом отдельных исследований стало педагогическое творчество мастеров хорового искусства (3 диссертации), видных деятелей общего музыкального образования (4 диссертации), композиторов (2 диссертации);

– выполнялись проблемные исследования (14 диссертаций). Основу данных работ составил анализ какой-либо значительной музыкально-педагогической проблемы (развитие музыкальной способности, детского музыкального исполнительства и др.) в определенный исторический период;

– изучались в ретроспективе различные аспекты теории и практики музыкального образования в зарубежных странах – Германии, Корее, США и др. (8 диссертаций). Появились сравнительные исследования (2 диссертации).

Вместе с тем, как показал анализ диссертаций, целые направления, множество тем и сюжетов истории музыкального, музыкально-педагогического образования сегодня изучены недостаточно или совсем не исследованы. К их числу относятся, например, история дошкольного и дополнительного музыкального образования, история многих видов профессионального (в том числе, музыковедческого) образования, история музыкального образования в различных странах мира.

Среди неисследованных есть наиболее актуальные, требующие научной разработки проблемы. Это – методологические и теоретические вопросы исторических исследований в области музыкального образования (предмет истории музыкального образования как науки, её специфика, методологические подходы и методы исследования, категориально-понятийный аппарат и др.).

Исходя из вышеизложенного отметим, что в России издавна существует профессиональная, отмеченная многочисленными достоинствами музыкально-педагогическая школа, представляющая собой комплекс художественно-эстетических и профессионально-технических норм, правил, установок, как единство принципов и методологических подходов, получивших научное и практическое развитие в деятельности педагогов прошлого и настоящего.

Художественную культуру будущих педагогов-музыкантов в условиях высшего музыкально-педагогического образования исследовала Л.А. Рапацкая (1991); профессиональную подготовку будущего учителя музыки на основе применения принципа интеграции в педагогическом процессе представил в своей диссертации В.Д. Пурин (2003); формирование готовности будущего учителя музыки к профессиональной деятельности в поликультурном социуме (на материале Республики Башкортостан) – Т.И. Политаева (2010); развитие отечественной педагогики музыкального образования в XIX – XX веках – О.И. Передерий (2010); диалог культур столицы и провинции в отечественном музыкальном образовании XIX – XX вв. – С.И. Дорошенко (2012); системный подход в определении путей совершенствовании современной системы музыкального образования – А.И. Щербакова (2004).

Определенное место в развитии идей музыкального образования занимает диссертация О.В. Стукаловой, в которой рассматривается современное состояние и

перспективы развития высшего профессионального образования в сфере культуры и искусства [16].

Автор справедливо указывает на необходимость пересмотра традиционных подходов к подготовке кадров в области музыкального образования, подчеркивает важность адаптации учебных программ к современным реалиям, стимулирование творческого самовыражения студентов, направленность на приоритет гуманитарной составляющей высшего профессионального образования в сфере культуры и искусства.

Определенную группу исследований составляют работы (Л.Ф. Алимская, Н.П. Сокольникова и др.), в которых понятие «музыкально-педагогическое образование» используется в контексте объема знаний, умений и навыков, которые приобретают будущие учителя музыки в высших учебных заведениях. Такой подход не противоречит общепринятому определению категории «образование» как системы знаний, умений и навыков, которыми овладевают студенты в соответствии с целью обучения. К сожалению, в данных работах не конкретизируется: во-первых, целевой компонент музыкально-педагогического образования; во-вторых, не акцентируется внимание на процессуальной характеристике этого понятия.

В настоящее время российское музыкально-педагогическое образование находится на переломном этапе своего развития, переживает один из сложных периодов своего развития. Как считает А.С. Базиков, цели музыкально-педагогического образования становятся «реально достижимыми, когда они органично сопряжены и взаимосвязаны с содержанием учебно-образовательной работы, с формами и методами ее проведения, с организационно-управленческими факторами, словом, со всей совокупностью средств достижения этих целей» [5, с.25]. В своем диссертационном исследовании он акцентирует внимание на решение противоречий, характеризующих нынешнее состояние музыкально-педагогической практики в сфере профессионального музыкального образования.

По мнению автора, познание закономерностей становления и развития педагогических систем (включая музыкально-педагогические) должно осуществляться одновременно с другими когнитивно-аналитическими методами через познание природы и особенностей противоречий, возникающих на том или ином этапе эволюции этих систем [Там же].

Несмотря на утверждения П. Фейерабенда [18] об отсутствии в гуманитарных науках надежных и безошибочных методов познания, есть основания считать, что метод изучения и познания педагогических феноменов через анализ противоречий является достаточно надежным, методологически обоснованным и научно-состоятельным.

Исследуя проблемы музыкально-педагогического образования, В.И. Горлинский утверждает, что музыкально-педагогические модели, созданные в результате прогностических изысканий и ориентированные в будущее, могут влиять посредством механизмов обратных связей на современную практику преподавания, способствуя утверждению в ней инновационных методик и передовых педагогических «технологий», создавая благоприятные условия для опережающего обучения. Ученый подчёркивает тем самым, что научно-обоснованные экскурсы в завтрашний день музыкального образования имеют не только теоретическое, но и важное практическое значение, инициируя и динамизируя поступательное движение передовой музыкально-педагогической мысли [7].

Таким образом, социально-культурная трансформация музыкально-педагогического образования в России на рубеже XX–XXI вв. представлена закономерностями и этапами его становления.

Диссертационные исследования, раскрывающие аспекты развития музыкально-педагогического образования позволяют глубже понять процессы, происходившие в российском музыкальном образовании, выявить тенденции и закономерности его развития,

а также оценить вклад конкретных регионов и учреждений в формирование современной системы профессиональной подготовки педагогов-музыкантов.

Специфика музыкально-педагогического образования опосредована идеями целостности и экзистенции, что открывает уникальность и неповторимость развития личности учителя музыки в музыкально-педагогической образовательной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б. Содержание и организация методологической подготовки учителя музыки в системе высшего педагогического образования: дис. … д-ра пед. наук. Москва, 1991. 431 с.
2. Адищев В.И. Теория и практика музыкального образования в российских школах закрытого типа (вторая половина XIX – начало XX века): дис. … д-ра пед. наук. Москва. 2007. 433 с.
3. Ануфриева Н.И. Феномен народной художественной культуры в профессиональной подготовке современного музыканта: дис. ... д-ра пед. наук. Санкт-Петербург, 2012. 512 с.
4. Арчажникова Л.Г. Теоретические основы профессионально-педагогической подготовки учителя музыки: дис. … д-ра пед. наук. М., 1986. 442 с.
5. Базиков А.С. Музыкальное образование в современной России: основные противоречия и пути их преодоления: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2003. 386 с.
6. Блох О.А. Развитие духовно-творческого потенциала учащихся-музыкантов: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2004. 625 с.
7. Горлинский В.И. Музыкальное образование как процесс: реалии времени, тенденции, прогнозы, перспективы: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2003. 343 с.
8. Иванов В.Л. Народные артисты Советского Союза: в 2-х томах. М.: РИЦ «КАВАЛЕРЪ», 2014. 1 том. 190 с.
9. Командышко Е.Ф. Интеграционные процессы в современном музыкальном образовании: коллективная монография / Е.Ф. Командышко, Ж.Б. Кармазина, Е.Б. Журова и др. Москва, 2018. 375 с.
10. Майковская Л.С. Феномен этнокультурной толерантности в музыкальном образовании: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2009. 467 с.
11. Мансурова А.П. Сущность и специфика универсальной подготовки в вузе в контексте гуманитарных наук. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014; № 5 (61). С.161–167.
12. Мариупольская Т.Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки: Теоретический и методический аспекты: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2002. 337 с.
13. Николаева Е.В. Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2000. 393 с.
14. Петелин А.С. Профессионально-личностное становление учителя музыки в многоуровневой системе образования: дис. ... д-ра пед. наук. Воронеж, 2006. 493 с.
15. Праслова Г.А. Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России: XI – начало XXI века: дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2007. 387 с.
16. Стукалова О.В. Высшее профессиональное образование в сфере культуры и искусства: современное состояние и перспективы развития: дис. … канд. пед. наук. Москва, 2011. 429 с.
17. Терентьева Н.А. Теоретические основы высшего музыкально-педагогического образования: дис. ... д-ра пед. наук. Санкт-Петербург, 1995. 157 с.

18. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки / пер. с англ. и нем. А.Л. Никифорова; общ. ред. и вступ. ст. И.С. Нарского. Москва: Прогресс, 1986. 542 с.
19. Цыпин Г.М. Диссертационное исследование в области музыкальной культуры и педагогики: (проблемы содержания, формы, языка и стиля). Тамбов, 2005. 337 с.
20. Щербакова А.И. Аксиологическая подготовка учителя музыки на современном этапе: дис. … д-ра пед. наук. Москва, 2004. 568 с.

Диденко Юрий Валерьевич
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры специального фортепиано
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского»,
профессор кафедры фортепианного искусства
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке»
e-mail: yurididenko@yahoo.com
Диденко Диана Леонидовна
кандидат педагогических наук,
старший преподаватель кафедры фортепианного искусства
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке»
e-mail: dinulkamus@mail.ru

Didenko Yuri V.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Special Piano
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
Professor of the Department of Piano Art
Moscow State Schnittke Institute of Music
Didenko Diana L.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Lecturer of the Department of Piano Art
Moscow State Schnittke Institute of Music

ЗНАЧЕНИЕ РАЗВИТИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ДЛЯ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИАНИСТОВ В ВУЗЕ

Цель статьи заключается в обозначении структуры познавательной компетентности студентов-пианистов в вузе и раскрытии ее значения для совершенствования исполнительской деятельности. Данная компетентность направлена на активацию у обучающихся процессов самоуправления познавательной деятельностью, потребности к самосовершенствованию, развитию индивидуально-личностных качеств. Обозначена структура познавательной компетентности пианистов, представленная когнитивным, деятельностным, эмоционально-волевым, мотивационным, рефлексивно-оценочным компонентами.

Ключевые слова: познавательная компетентность, студенты-пианисты, исполнительская деятельность, интерпретация, самосовершенствование.

THE IMPORTANCE OF DEVELOPING COGNITIVE COMPETENCE FOR IMPROVING THE PERFORMANCE OF PIANISTS AT THE UNIVERSITY

The purpose of the article is to outline the structure of cognitive competence of pianists-students at the university and to reveal its significance for improving performing activity. Cognitive competence is aimed at activating the students' processes of self-management of cognitive activity, the need for self-improvement, and the development of individual and personal

qualities. The structure of cognitive competence of pianists is outlined, represented by cognitive, activity, emotional-volitional, motivational, and reflexive-evaluative components.

Keywords: cognitive competence, student pianists, performing activity, interpretation, self-improvement.

Современные требования подготовки специалистов в различных профессиональных областях связаны с умениями быстрого реагирования и выполнения различных задач в зависимости от смены социальных, информационных и других условий окружающей действительности. Данное обстоятельство обуславливает необходимость активации таких механизмов, которые позволяют человеку гибко подстраиваться под определенные изменения и требования. В связи с этим, в сфере профессионального образования, одной из значимых компетентностей можно считать познавательную.

Категория «познание» являлась объектом исследований на протяжении веков в областях философии и психологии. К настоящему времени можно говорить о двух основных подходах к ее сущности. Согласно первому, познание трактуется в качестве результата размышлений человека, его опыта, познавательной деятельности. «Знания являются ресурсом, который зависит от контекста и всегда привязан к отдельному человеку или коллективу или заключен в сложившейся практике или процессе», - указывают авторы Д.У. Делонг и Л. Фейхи [7, с. 244]. То есть, процесс познания позволяет человеку принимать решения и совершать действия, связанные с достижением какой-либо цели. По второму подходу, знание воспроизводится в форме объекта, какой-то вещи, прибора или процесса. Такого мнения придерживается М. Б. Оселедчик, говоря, что знание представляет собой «содержание мышления об объекте, построенное по типу технологической идеи» [7, с. 248].

Тесная связь познания с деятельностью получила обоснование в психологии, в результате чего был выделен особый вид деятельности – познавательная. Процесс познавательной деятельности человека связан с двумя формами знания: чувственной и рациональной (абстрактно-логической). Под первым понимается «познание с помощью органов чувств, которые участвуют в познании в комплексе и обладают компенсаторными свойствами» [5, с. 19]. Во втором случае - процесс познания организовывается с помощью деятельности рассудка и разума [54, с. 19].

Обратимся также к понятиям «компетентность» и «познавательная компетентность». Отталкиваясь от мнений ряда отечественных исследователей, Ю. Г. Кублицкая трактует компетентность как «интегративную динамическую характеристику личности, отражающую ее стремление и способность накапливать и реализовывать свой потенциал в определенной сфере деятельности» [4]. Из данного определения следует, что в основу формирования познавательной компетентности должен быть положен опыт познавательной деятельности. Он осуществляется главным образом за счет усвоения и самостоятельного поиска обучающимися определенной информации. Такой опыт будет положительным в том случае, если он связан не просто с насыщением знаниями, а с самостоятельным поиском информации и формировании на ее основе творческих умений.

Для познавательной компетентности характерен ряд определяющих моментов, которые включают продуктивное и репродуктивное познание, различные виды интеллектуальной деятельности, характеризующиеся овладением такими знаниями и умениями, которые позволяют находить, перерабатывать и применять информацию, связанную с решением каких-либо познавательных вопросов. Важным моментом познавательной деятельности является применение личного опыта обучающегося, так как данный вид деятельности является саморегулируемым, на что указывает Ю. Г. Кублицкая [4]. Ряд исследователей, такие как Н. М. Комиссарова [2], С. И. Константинова [3], А. В.

Хуторской [10], включают в качестве обязательных компонентов данного вида компетентности опыт самостоятельной познавательной деятельности.

Познавательная компетентность в обучении направлена на личность обучающегося, на раскрытие его самостоятельного потенциала. Применительно к музыкантам-исполнителям в целом, и пианистам в частности, данная компетентность оказывается особо значима, так как исполнительская деятельность предполагает большую работу в области самосовершенствования, самоактуализации.

Вопросы совершенствования исполнительской деятельности пианиста в вузе требуют научной разработки с позиции развития у них познавательной компетентности.

Приобретаемые пианистами на различных учебных дисциплинах знания в процессе обучения в вузе требуют осмысления с позиции самостоятельного разбора музыкального произведения и его подготовки к публичному выступлению. Исполнение произведений разных эпох – барокко, классицизма, романтизма, различных стилистических направлений музыки XX века – требует знаний и умений в области трактовки и исполнения деталей музыкального текста, связанных со штрихами, педализацией, расшифровкой мелизмов, агогики, отдельных исполнительских приемов, особенностей фразировки и динамики. Требуется точное прочтение музыкального текста, о необходимости которого писал еще А. Б. Гольденвейзер [6, с. 120]. В условиях огромного количества произведений для фортепиано, написанных композиторами разных стран и эпох к настоящему времени, прочная ориентация пианиста в нотном тексте является одной из центральных задач фортепианной педагогики, и важнейшую роль в данном процессе играет познавательная компетентность.

У студентов-пианистов должен быть выработан активный интерес к постоянному пополнению знаний, которые реализуются в совершенствовании исполнительских умений. К ним относится широкий круг знаний в области истории и теории музыки, истории фортепианного искусства, курса исполнительских стилей, в области смежных видов искусств – живописи, литературы, драматического театра, а также философии и других наук. Как известно, выдающиеся музыканты отличались большой эрудицией и осведомленностью не только в музыкальном искусстве, но и в других сферах. Ярким примером служит фигура С. Рихтера, который с одинаковым увлечением занимался не только музыкой, но и живописью, литературой, театром [9, с. 73].

В данном рассмотрении важным моментом выступает интеграция знаний, так как для выстраивания исполнительской интерпретации оказывается полезным владение информацией из разных профессиональных областей. Связанный с интеграцией знаний стилевой синтез можно назвать значимым элементом современного фортепианного искусства. Пианист в исполнительской практике должен сочетать в рамках одной интерпретации элементы, относящиеся к различным стилям.

Музыка композиторов XX – начала XXI столетий характеризуется стилевым плюрализмом, в связи с чем пианисту необходимо уметь в процессе интерпретации таких произведений отметить и обратить внимание на особенности определенного, ярко выраженного соответствия выбранному стилю. Для этого должны быть продуманы исполнительские средства. Современные пианисты часто проявляют склонность к определенному стилю, который становится знаком их художественного профиля, а также ориентации на репертуар с выбором числа наиболее близких композиторов. Это говорит о значимости развития у обучающихся-пианистов личностного опыта в области саморегулируемой познавательной деятельности. Молодые пианисты должны не только применять знания в личной практике, но и формировать на их основе индивидуальный художественный облик, который будет отличать их от других исполнителей.

Следует говорить не только о наличии широких знаний о музыкальном искусстве, но и о знании самой музыки. Репертуар квалифицированного пианиста должен охватывать широкий круг произведений фортепианной литературы от XVIII до начала XXI веков. При чем речь идет не только о произведениях композиторов первой величины, какими, например, для эпохи западноевропейского романтизма являются Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ, А. Дворжак. Необходимо знать и сочинения других авторов, которые часто играют в понимании тех или иных жанров и стилей довольно значимую роль. Среди таковых композиторов XIX столетия можно назвать Дж. Фильда, И. Гуммеля, К. Вебера, Клару Шуман, Дж. Россини, З. Фибиха, Б. Сметану и др. Такой подход, как указывает М. С. Чернявская, расширяет музыкальное мышление пианиста, способствует овладению фортепианными стилями в полной мере [11, с. 438]. А это, безусловно, отражается на исполнительской интерпретации.

Интересуемая нас исполнительская деятельность пианистов как форма художественной, творческой деятельности подразумевает синтез чувственной и рациональной познавательной деятельности, что необходимо учитывать в процессе обучения. В методике преподавания фортепиано выдающиеся отечественные музыканты придерживались различных подходов, в которых главенствовал как аналитический взгляд, так и метод, идущий от понимания музыкального образа. Так, от анализа музыкальных элементов и формы отталкивались в своей педагогической практике Н. Г. Рубинштейн, Л. В. Николаев, С. Фейнберг. На необходимость единства рациональной и чувственной познавательной деятельности в работе пианиста указывал Г. Г. Нейгауз. Б. С. Маранц, ученица Г.Г. Нейгауза, оставила следующие воспоминания: «Сила дарования Нейгауза в единстве эмоционального и аналитического <…> после уроков хотелось не только играть, хотелось научиться мыслить вширь и вглубь» [8]. Современная методика обучения фортепианному искусству также базируется на принципе органичного развития у обучающихся и чувственной и рациональной познавательной деятельности. Только единство двух компонентов может обеспечить формирование у обучающихся умения создавать высокохудожественную интерпретацию без перекоса в сторону технически-виртуозного пианизма. Данное качество особенно ценится в отечественной фортепианной школе.

Одним из основополагающих принципов отечественной фортепианной педагогики является главенство художественного замысла над техникой при работе над музыкальным произведением. Вникая в идейно-художественный образ произведения и стремясь воплотить его в своем исполнении, пианист овладевает и техникой, необходимой для осуществления этой задачи. Воспитание музыканта на изучении художественного репертуара, посредством которого накапливается исполнительский опыт, и взгляд на роль и место специальных технических упражнений – все это относится к важнейшим чертам фортепианной педагогики современного периода.

Работа с обучающимися-пианистами над музыкальным произведением начинается с предварительного общего ознакомления ученика с исполнительскими задачами, которые в дальнейшем все более уточняются в процессе детальной работы над текстом произведения и преодолением исполнительских трудностей. Владение анализом обогащает представление исполнителя о произведении, способствует тому, что можно назвать исполнительским чувством формы произведения. Анализ помогает более ясно и убедительно передать художественный замысел композитора.

Требование максимальной точности в передаче нотного текста можно рассматривать как непременное условие художественного исполнения. Практическое значение этого принципа работы огромно, так как этим путем исполнитель подчиняет свою творческую фантазию глубоко продуманным и осознанным действиям. Именно отсюда у талантливых

пианистов и рождается подлинно творческое отношение к исполнительскому искусству, привлекающее реалистичностью, тонким пониманием стиля, убедительностью раскрытия идейно-художественных образов произведения. Эта аналитическая работа не является единственным средством раскрытия музыкально-исполнительских задач. Не менее важную роль в музыкально-исполнительском искусстве играет и художественное воображение, способность к образному, ассоциативному мышлению. Яркость воображения связана с наблюдательностью, памятью, с образованием и эстетическим воспитанием человека, знанием музыки и других видов искусства. Из всего комплекса представлений рождается понимание художественных образов и стиля исполняемых произведений, умение передать их содержание. Способность к образному мышлению дает широкий простор творческой фантазии исполнителя. Для этого необходимо уделять внимание развитию художественного воображения обучающегося. Меткое сравнение, удачный поэтический образ могут помочь осветить исполнительскую задачу, направить воображение пианиста на правильный путь.

В работе над музыкальным произведением, студентам-пианистам целесообразно добиваться осознания ясных представлений о имеющихся целях и задачах исполнения. Этим целям подчинена и вся работа над овладением технической стороной исполнения. При этом занятия могут иметь как индивидуальную форму, так и групповую форму обучения, близкую к мастер-классу, где студентам рекомендуется присутствовать на занятиях других студентов.

Приобретение навыков игры на музыкальном инструменте является сложным и трудоемким процессом, который требует не только определенного уровня развития собственно исполнительских умений, но и взаимодействует с личностными качествами, такими как дисциплинированность, настойчивость, воля, целеустремленность. Преподаватель передает определенные знания, делится опытом, в свою очередь, обучающийся должен не просто их усвоить, но и переосмыслить, творчески развить в соответствии с индивидуальными личностными характеристиками.

Именно рост индивидуально-личностных качеств пианиста создает основу для развития такого важного для музыкально-исполнительской деятельности умения как создание яркой, самобытной интерпретации. Познавательная компетентность, опирающаяся на прочные знания, позволяет пианисту сохранить стилистическую достоверность, авторский стиль, заложенный в произведении, и, одновременно, отразить собственную концепцию в исполнении произведения. На такую позицию при работе над интерпретацией указывал А. Б. Гольденвейзер, считая неприемлемым и чрезмерное наличие личностного высказывания, и создание бесстрастной трактовки материала, основанной на сугубо объективной манере высказывания [6, с. 117].

Отдельно следует затронуть вопрос организации самостоятельной работы. Студентам-пианистам необходимо выстраивать и регламентировать свою самостоятельную работу с учетом направленности на использование тех или иных исполнительских аспектов в произведениях разных исторических и композиторских стилей, жанров.

Именно самостоятельная работа формирует такое значимое для пианиста качество личности как профессиональная исполнительская направленность. Частью такой подготовки выступает психологическое ориентирование в направлениях, связанных с видами профессиональной деятельности. Пианисту необходимо уметь выступать в качестве солиста и концертмейстера, участника камерного ансамбля, где наиболее важным моментом становится умение взаимодействовать с другими участниками коллектива. В рамках педагогической подготовки в вузе пианистам не всегда предоставляются возможности по освоению всех указанных видов исполнительской деятельности в полной мере. Поэтому от самостоятельной инициативы пианиста, от его умения распределить

свободное время для участия в творческих проектах зависит успешность исполнительской деятельности в ближайшие годы.

На основе расписанного содержания познавательной компетентности обучающихся-пианистов можно выделить ее основные структурные компоненты, отталкиваясь от результатов исследования С. Г. Воровщикова [1, с. 70].

Первый структурный компонент можно обозначить как знаниевый или когнитивный. Он связан с усвоением знаний обучающимися. Для этого студент обязан владеть умениями анализировать, обобщать, сравнивать информацию, которую получают в результате познания в ходе изучения различных дисциплин образовательной программы вуза. Содержательный компонент познавательной компетентности связан с раскрытием области профессиональной деятельности пианиста.

За самостоятельное умение формулировать и решать познавательные задачи отвечает деятельностный или операционный компонент познавательной компетентности. В вузе должна проводиться работа по формированию у пианистов инструментария, с использованием которого они будут совершать те или иные действия.

Самоуправление процессами познавательной деятельности связывается с эмоционально-волевым и мотивационным компонентами. Для профессионального становления пианиста волевые качества личности выполняют функцию регулятора, благодаря которому становится возможным «затормозить» нежелательные импульсы, связанные с апатией и бессилием, и усилить импульсы, которые будут способствовать развитию исполнительского мастерства. Мотивация позволяет обучающимся осознать потребность в познании нового, стремиться к высоким результатам в профессиональной деятельности. Также у пианистов должны быть развиты ценностные установки, которые позволят выстроить исполнительскую деятельность в соответствии с требованиями окружающей действительности. Грамотно проведенная работа в области мотивационного и эмоционально-волевого компонентов позволяет сформировать у обучающихся потребность к самосовершенствованию, к достижению высоких результатов в области профессиональной деятельности.

Одновременно с вышесказанным, необходимо включить в структуру познавательной компетентности пианистов рефлексивно-оценочный компонент. Обучающимся необходимо приобрести навык адекватного оценивания собственной познавательной деятельности, уметь корректировать свои действия в зависимости от уровня развития компетентности на конкретный момент и требований окружающей действительности. Это достигается благодаря соотнесению промежуточных и итоговых результатов деятельности с определенным образцом или эталоном, что позволяет оценить качество проделанных обучающимися действий. Говоря об исполнительской деятельности пианистов, в качестве эталона звучания выступают интерпретации выдающихся отечественных и зарубежных пианистов.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. В современном образовательном пространстве развитие познавательной компетентности является важной задачей обучения пианистов в вузе. Действия, направленные на формирование данного вида компетентности у пианистов, позволяют значительно совершенствовать их исполнительскую деятельность. Это становится возможным благодаря активации у обучающихся процессов самоуправления познавательной деятельностью, потребности к самосовершенствованию. Процесс совершенствования исполнительского мастерства должен включать равную опору и на чувственную, и на рациональную познавательную деятельность, что очень важно для художественного вида деятельности. Только единство чувственного и рационального может обеспечить формирование у пианистов умения создавать интерпретацию музыкального произведения

как высокохудожественную и стилистически достоверную. А развитие у пианистов индивидуально-личностных качеств создает основу для отображения в интерпретации индивидуального, самобытного начала. Структура познавательной компетентности пианистов представлена когнитивным, деятельностным, эмоционально-волевым, мотивационным, рефлексивно-оценочным компонентами. В процессе обучения пианистов должна проводиться работа по каждому из указанных направлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воровщиков С. Г. Развитие учебно-познавательной компетентности учащихся: опыт проектирования внутришкольной системы учебно-методического и управленческого сопровождения / С. Г. Воровщиков, Т. И. Шамова, М. М. Новожилова, Е. В. Орлова и др. – М.: «5 за знания», 2010. – 402 с.
2. Комиссарова Н. М. Развитие познавательной компетентности старшеклассников в учебном процессе: дисс. … канд. пед. наук. – Магнитогорск, 2006. – 209 с.
3. Константинова С. И. Формирование учебно-познавательной компетентности у учащихся старшей профильной школы: автореф. дисс. … канд. пед. наук. – СПб., 2006. – 22 с.
4. Кублицкая Ю. Г. Познавательная компетентность как предмет педагогического анализа // Современные проблемы науки и образования. 2017. № 1. URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=26107
5. Куликова О. Б. Философия познания: анализ основных проблем. Общая характеристика методов научного познания: учебно-методическое пособие. – Иваново, 2008. – 90 с.
6. Мастера советской пианистической школы: очерки / под ред. А. А. Николаева. – М.: Музгиз, 1954. – 230 с.
7. Оселедчик М. Б. Логико-философский анализ понятия «знание» // Социально-гуманитарные знания. – 2017. № 1. С. 247-261.
8. Сухорукова И. И. Исполнительская и педагогическая деятельность Берты Соломоновны Маранц в контексте развития отечественного музыкального образования в 20-50-е годы XX века // Музыкальное искусство и образование. – 2016. № 4. https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskaya-i-pedagogicheskaya-deyatelnost-berty-solomonovny-marants-v-kontekste-razvitiya-otechestvennogo-muzykalnogo
9. Федорович Е. Н. Российские пианисты XX века. – Екатеринбург, 2020. – 146 с.
10. Хуторской А. В. Ключевые компетенции как компонент личностно ориентированной парадигмы образования // Народное образование. – 2003. № 2. – С. 58-65.
11. Чернявская М. С. Пианист XXI века: к новой духовности исполнителя // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века. – 2004. - № 3. С. 434-443.

Вэнь Япэн
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 3552127901@qq.com

Wen Yapeng
Postgraduate Student
Institute of Music, Theatre, and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ САКСОФОНА В СИСТЕМЕ СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Данная статья посвящена изучению принципов подбора репертуара в классе саксофона в системе среднего специального музыкального образования Российской Федерации. Интерес к теме обусловлен тем, что в связи с меняющейся базовой конъюнктурой системы российского образования возникла необходимость исследовать национальные и патриотические основы организации образования.

В статье приведены примеры произведений, которые необходимо включить в программу образования по классу саксофона.

Определено, что значительной составляющей репертуара для саксофона должна стать передача культурного кода произведений национально-патриотических маршей и гимнов.

Выделены основные принципы подбора репертуара для саксофона в системе среднего специального музыкального образования Российской Федерации: патриотизм, знание культуры и истории государства, мультикультурализм.

Ключевые слова: репертуар, принципы подбора репертуара, класс саксофона, репертуар для саксофона, среднее специальное музыкальное образование Российской Федерации.

PRINCIPLES OF REPERTOIRE SELECTION IN THE SAXOPHONE CLASSROOM IN THE SYSTEM OF SECONDARY SPECIALIZED MUSIC EDUCATION

Annotation. The given article is aimed to study the main principles of a selection of a repertoire on the saxophone class in the system of the secondary specialized music education of the Russian Federation. The relevance of the topic is a need to study the national and patriotic foundations in the education programs.

The article provides examples of the musical pieces, which are necessary to include in the educational program for the saxophone class.

It was determined also that a significant component of the saxophone repertoire should be the notion of the national and cultural code of the national-patriotic marches and hymns.

The main principles of selection of the repertoire for the saxophone were pointed out: patriotism, knowledge of national culture and the history of the state, multiculturalism.

Keywords: a repertoire, the principles of selection of a repertoire, a saxophone class, a repertoire for saxophone, the secondary specialized music education in the Russian Federation.

Перед тем как рассматривать принципы подбора репертуара в классе саксофона, остановимся на самом понятии «репертуар» в музыкальной педагогике. Он происходит от французского, (repertoire – список). В музыкальной педагогике – это список исполняемых произведений. Репертуар в теории и методике музыкального образования является основой для обучения и воспитания музыкантов разных возрастных групп и студенты колледжа искусств не составляют в этом отношении исключения. На важность правильного подбора репертуара в классе специального музыкального инструмента указывают современные российские педагоги и психологи. Так, например, в исследовании В.Г. Мозгот показывается, что «…педагогу следует обладать широким и богатым опытом, накопленным десятилетиями. Особое внимание также необходимо обращать на культурный фон конкретного музыкального произведения, его связь с композитором, его видение мира… именно поэтому обогащение репертуара должно осуществляться на основе произведений, ярко отражающих национальные истоки и колорит музыкальной культуры народов России» [9, с.120-122]. При этом в практике обучения студентов в классе саксофона в колледже искусств при подборе репертуара необходимо учитывать индивидуальные психофизиологические особенности обучающихся, их возраст, эстетические интересы.

Актуальность изучения принципов подбора репертуара в классе саксофона в системе среднего специального музыкального образования Российской Федерации обусловлена еще и тем, что музыкальное воспитание по классу саксофона по-прежнему ориентировано на классические европейские стандарты образования. Отметим, что в связи с меняющейся базовой конъюнктурой системы российского образования возникла необходимость исследовать национальные основы организации образования.

Теоретическую базу нашего исследования составили труды по психофизиологии музыкального обучения В.П. Анисимова, В.К. Вилюнаса, Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, Н.С. Лейтеса, Е.О. Смирновой, К.В.Тарасовой, Б.М.Теплова.

В свете рассмотрения проблемы принципов подбора репертуара по классу саксофона на первый план, несомненно, выходит профессиональный аспект, то есть владение инструментом, в данном случае духовым.

Одна из особенностей обучения состоит в том, что натуральное звучание саксофона противостоит аудиопространству «синтетической» музыки. Учащиеся, привыкшие к звукам другого плана, испытывают некоторые трудности в обучении, так как их музыкальный опыт входит в противоречие с классическими образцами. Поэтому, их необходимо мотивировать дополнительно, облегчая тем самым процесс обучения.

Понятно, что высокие классические образцы музыки для саксофона «Каприз» Ж. Синжеле, «Картина Прованса» П. Морис, «Венецианский карнавал» П. Венен не воспринимаются учащимися как легкие. Необходим определенный опыт, который накапливается с помощью разнообразного репертуара.

В репертуар для саксофона входят произведения различных жанров, от эстрадных до классических. Поэтому, нужно продолжить эту практику и разнообразить репертуар, что позволит оптимизировать обучение в системе среднего специального музыкального образования Российской Федерации.

Культура исполнительства на духовых инструментах прочно вошла в российскую культуру и является частью культурного кода россиян [6]. Традиции духовой музыки в России, (после краткого перерыва в 1980-е-1990-е гг.), возрождаются и становятся сейчас важным средством досуга многих россиян. Так проводятся регулярные концерты в парках и на городских праздниках.

Исполнительская культура духовых оркестров является носителем традиционных ценностей и продолжает развиваться в рамках многочисленных проектов для молодежи,

направленных на возрождение традиций духовой музыки и патриотическому воспитанию в процессе возрождения военных оркестров Российского государства. Исполнительские навыки и умения помогают обрести умение работать в команде, развивают музыкальный вкус, укрепляют дисциплину.

Духовая музыка в целом становится предметом притяжения и интереса не только для старшего поколения, но и для патриотически настроенной молодежи. Репертуар для духового оркестра может сплотить разные поколения исполнителей.

Площадкой для выступления современных духовых оркестров являются многочисленные фестивали духовой музыки в России (Таблица 1).

Таблица 1.

Фестивальные площадки музыки для саксофона в России

Фестиваль	Место проведения	Статус фестиваля
I.Музыкальные фестивали духовой музыки		
Открытый Фестиваль Духовой Музыки им. Н. А. Римского-Корсакова	Москва	Международный фестиваль
Фестиваль «Ska-Explosion»	Москва	Международный фестиваль
Фестиваль «Духовые оркестры России»	Санкт-Петербург	Национальный российский фестиваль
Фестиваль «Ska Fest на Волге»	Самара	Национальный российский фестиваль любителей
Фестиваль «Труба мира»	Казань	Международный фестиваль профессионалов
Фестиваль «Ска-марафон»	Москва	Международный фестиваль
Фестиваль «Духовые традиции»	Москва	Национальный российский фестиваль
II.Музыкально-патриотические фестивали		
Фестиваль «Спасская башня»	Москва	Международный военно-музыкальный фестиваль
Фестиваль духовых оркестров им. В.И. Агапкина и И.А. Шатрова	Тамбов	Международный фестиваль
Фестиваль «За веру! За отчизну! За любовь!»	Сочи	Международный фестиваль

Как видно из Таблицы 1, в стране создаются условия для музыкального образования граждан. Участие в этих фестивалях показывает растущий интерес к духовым музыкальным инструментам. При этом этот музыкальный язык духовых оркестров достаточно прост и доступен для слушателей, не имеющих специального образования.

Другими словами, существует необходимость составить репертуар, включив в него произведения национально-патриотического характера. Как известно, главным произведением для духовых оркестров являются марши, которые являются важным историческим музыкальным источником, отражающим исторический контекст [5]. Этим самым обусловлена необходимость построения учебного процесса на основе *принципа патриотизма.* К примеру «Преображенский марш» (муз. XVIII в., сл. XIX в.) стал символом петровской эпохи великих свершений. В нем содержится историческая информация о Российской империи [14].

«Марш Дроздовского полка» (1918) периода Гражданской войны в России формирует представление об исторической обстановке того времени.

Марши имеют также народную традицию, являясь фольклорным источником. Таковы, к примеру, произведения С.А. Чернецкого «Вступление Красной Армии в Будапешт» (1945) и «Вступление Красной Армии в Бухарест» (1945). Эти марши направлены на прославление героизма советских солдат во время Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.) [16].

Настроение и тематика музыкальных произведений для саксофона формирует культурные коды нации [14]. Их необходимо уметь расшифровать, то есть история развития музыки для саксофона помогает раскрыть суть национальных культурных определяющих развития музыкальной культуры той или иной страны. Так можно объяснить для студентов значение *принципа знания музыкальной культуры страны как необходимость освоения зарубежного репертуара*.

Патриотическая составляющая духовой музыки реализуется в исполнении гимнов своей страны [7]. Гимны стали частью истории страны, они исполнялись в сложные моменты для истории государства, гимнами провожали и встречали солдат [2].

Так, всему миру известны марш «Am Donaustrand» (1885) К. Тейке (Германия) и марш «Semper Fidelis» Дж.Суза (США) (1886) [2]. Отметим, что марш К. Тейке является скорее концертным, чем военным. Свободная форма построения композиции позволяет включать его в репертуар по классу саксофона.

К таким произведениям относится и марш композитора «Alte Kameraden» (1889), который построен на имитирующих элементах, что может быть интересно обучающимся по классу саксофона.

Следующим и немаловажным принципом подбора репертуара для учащихся в колледже искусств становится *принцип мультикультурализма.* Разъясним в чем его смысл. Основу принципа мультикультурализма составляет признание на право одновременного сосуществования различных культур. В отношении музыкального искусства это имеет первостепенное значение. Если мы возьмем в качестве примера сам саксофон, то увидим, что он имеет все права на то, чтобы называться *мультикультурным* инструментом, так как в современной социокультурной ситуации успешно интегрирован в различные музыкальные культуры стран мира: Африки, Азии, Латинской Америки. Да и, будучи изобретенным бельгийским мастером А. Саксом в 1842 г., в России он также появился не мгновенно, а в конце XIX – начале XX века. Внедрение саксофона в музыкально-исполнительскую практику происходило под влиянием опять-таки мультикультурных тенденций. Поэтому, вполне понятно, что учет принципа мультикультурализма необходим и актуален в современных условиях в процессе подбора репертуара в классе саксофона для обучающихся на разных ступенях совершенствования профессионального мастерства: в ДМШ, колледже, вузе.

В результате проведенной работы можно сделать следующие *выводы*.

На современном этапе развития музыкального образования в России значительной составляющей репертуара для саксофона в колледже искусств должна стать передача культурного кода произведений национально-патриотических тематики. Среди них марши и гимны имеют особое значение.

При этом основными принципами подбора репертуара в рамках существующей системы обучения игре на саксофоне становятся:

- Патриотизм как главный ориентир при выборе репертуара;
- Знание музыкальной культуры страны как необходимость освоения зарубежного репертуара;
- Знание национальной истории в виде основы музыкального образования;

- Мультикультурализм как особенность современной социокультурной ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов, В.П. Диагностика музыкальных способностей детей /В.П. Анисимов – М.: Владос, 2004. – 119 с.
2. Баярсайхан, С.Б. Саксофон в военном марше композиторов стран Западной Европы и Америки второй половины XIX – первой половины XX вв./С.Б. Баярсайхан // Человек и культура. 2016. –№ 6. –С. 110-117.
3. Вилюнас, В. К. Психология эмоциональных явлений /В.К. Вилюнас. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – 142 с.
4. Выготский, Л.С. Психология искусства /Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1965. – 370 с.
5. Дроздова, И.А. Влияние музыки на эмоциональное состояние человека / И.А. Дроздова, Ю.В. Хайкина, К.М. Попова // The Newman in Foreign policy. – 2022. – №68 (112). – [Электронный ресурс]. – URL: https://cyberleninka.ru
6. Духовая музыка как элемент культурного кода России. Русский с китайцем братья. Навек? Исследование ВЦИОМ от 16 мая 2024 г. – [Электронный ресурс]. – URL: www.wciom.ru
7. Жильцов, С.В. «Победа будет за нами!». Звуковые документы Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.). Год 1941-й / С.В. Жильцов, И.Б. Макаров // Виж. – 2021. – №5. – URL: https://cyberleninka.ru
8. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность /А.Н. Леонтьев. − М., 1975. – 437 с.
9. Мозгот, В.Г., Чжао, Цзябо. Сравнительный анализ концепций китайского и российского фортепианного образования на современном этапе / В.Г. Мозгот, Цзябо Чжао // Искусство и образование. – 2024. – №3. – с. 120-127.
10. Психология одаренности детей и подростов / под ред. Н.С Лейтеса. – М.: Академия, 2000. – 127 с.
11. Смирнова, Е.О. Психология ребенка: Учеб. для пед. училищ и вузов / Е.О. Смирнова. – М., 1997. – 267 с.
12. Тарасова, К.В. Онтогенез музыкальных способностей /К.В. Тарасова. – М.: Педагогика, 1998. –176 с.
13. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей/ Б.М. Теплов. – М.: Наука, 2003. – 379 с.
14. Тутунов, В.И. История военной музыки России: учеб. для студентов учеб. заведений по специальности 051100 «Дирижирование» (История исполн. искусства) / В.И. Тутунов; под общ. ред. Е.С. Аксенова. – М.: Музыка, 2005. – 489 с.
15. Черняк, Е. А. Формирование основ музыкального исполнительства у начинающих учеников в классе саксофона: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. А. Черняк. – М., 2013. – 24 с.
16. Чуланкина, А.Д. Духовая музыка как фактор патриотического воспитания обучающихся /А.Д. Черняк // Педагогика. Московский педагогический государственный университет, М., 2009. – С.380-383.

Чжан Мэнцзя
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: pianozmj@gmail.com

Zhang Mengjia
Postgraduate Student
Institute of Music, Theatre, and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СРЕДНИХ ШКОЛ КИТАЯ

Аннотация. Проблема изучения творчества современных композиторов в китайских школах является необходимым маркером современной социокультурной ситуации и частью глобального вызова, стоящего перед всей системой музыкального образования в Китае. Ее решение требует не революции, а стратегической и взвешенной эволюции. Современную музыку нужно понять, как феномен культуры и форму художественного высказывания. Интегрируя ее в учебный процесс через призму междисциплинарности национального диалога и развития мышления, Китай может не только обогатить свое образование, но и воспитать новое поколение, открытое к инновациям и способное к творческому осмыслению сложного мира XXI века. Современное школьное музыкальное образование в Китае, с одной стороны, сковано давлением академической системы, устаревшими методиками и социальным неравенством, с другой стороны – растущее благосостояние, глобализация и осознание важности креативных навыков в XXI веке заставляют систему медленно, но меняться в сторону большей гибкости, разнообразия и ориентации на реальные интересы ребенка. Цель данной статьи – рассмотреть проблему изучения творчества современных композиторов в образовательном процессе средних школ Китая. Главный вызов школьного музыкального образования в КНР – это преодоление глубокого структурного и культурного противоречия. Система пытается балансировать между необходимостью сохранить тысячелетние традиции, соответствовать жестким требованиям академической системы и одновременно идти в ногу с быстро меняющимся глобализированным миром и запросами молодого поколения. Успех будущих реформ будет зависеть от способности системы стать более гибкой, ориентированной на самого ребенка, а не на формальные показатели.

Ключевые слова: современные композиторы, творчество, образовательный процесс, средние школы Китая, урок музыки.

ON THE PROBLEM OF STUDYING THE WORK OF CONTEMPORARY COMPOSERS IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF CHINESE SECONDARY SCHOOLS

Annotation. The problem of studying the works of contemporary composers in Chinese schools is a necessary marker of the current socio-cultural situation and part of the global challenge facing the entire system of music education in China.Its solution requires not revolution, but strategic and measured evolution. Contemporary music must be understood as a cultural phenomenon and a form of artistic expression. By integrating it into the educational process

through the prism of interdisciplinary national dialogue and the development of thought, China can not only enrich its education but also nurture a new generation open to innovation and capable of creatively understanding the complex world of the 21st century. Contemporary school music education in China is, on the one hand, constrained by the pressures of the academic system, outdated methods, and social inequality. On the other hand, growing prosperity, globalization, and the recognition of the importance of creative skills in the 21st century are forcing the system to slowly change toward greater flexibility, diversity, and a focus on the real interests of children. The purpose of this article is to examine the study of contemporary composers in the educational process of Chinese secondary schools. The main challenge of school music education in China is overcoming deep structural and cultural contradictions. The system is struggling to balance the need to preserve millennia-old traditions, meet the strict requirements of the academic system, and simultaneously keep pace with a rapidly changing globalized world and the demands of the younger generation. The success of future reforms will depend on the system's ability to become more flexible and focused on the child himself, rather than on formal metrics.

Keywords: contemporary composers, creativity, educational process, Chinese secondary schools, music lessons.

Изучение творчества современных композиторов в средних школах Китая – это сложная, но многообещающая задача, находящаяся на стыке образования, культуры и государственной политики. Проблемы современного школьного музыкального образования в Китае являются комплексными и отражают общие вызовы всей образовательной системы, находящейся под сильным влиянием культурных традиций и современной глобальной конкуренции. Одна из острых проблем, с которой оно сталкивается, – неравномерное развитие и разрыв между городом и деревней. В городах (Пекин, Шанхай, Гуанчжоу и др.) школы хорошо оснащены материально-технически (инструменты, профессиональные студии), приглашаются квалифицированные педагоги. Ученики имеют доступ к дополнительным занятиям. В сельской местности и малых городах наблюдается острая нехватка ресурсов – нет музыкальных инструментов, учебных материалов, а зачастую и самих профессиональных учителей музыки. Уроки могут сводиться к пению патриотических песен под аккомпанемент магнитофона [12].

Система Gaokao (национальный вступительный экзамен в вузы) определяет всю образовательную траекторию ученика. Поскольку музыка не является ключевым предметом для этих экзаменов, она воспринимается как "второстепенная" или "развлекательная" дисциплина [3]. В старших классах уроки музыки часто сокращаются или вовсе отменяются в пользу математики, китайского языка и английского. Родители видят в музыке не развитие личности, а либо бесполезное хобби, либо, наоборот, инструмент для получения сертификатов, которые могут дать несколько дополнительных баллов при поступлении. В Китае огромной популярностью пользуются системы экзаменов по музыке (например, ABRSM или китайские аналоги). Это привело к тому, что многие родители воспринимают музыкальное образование не как развитие личности, а как "гонку за корочками". Ребенка заставляют годами учить несколько экзаменационных пьес, чтобы получить сертификат, убивая при этом всякий интерес к музыке как к искусству [4].

Устаревшая методика преподавания делает упор на теорию и исполнительство, а не на творчество. Традиционный подход, доставшийся в наследство от советской системы, использует пассивное восприятие: ученики слушают музыку и запоминают биографии композиторов. Сложные для детей теоретические понятия преподаются сухо и оторвано от практики. Обучение игре на инструментах часто сводится к точному воспроизведению нот, без развития навыков импровизации или собственного музыкального выражения.

Практически отсутствуют уроки по композиции, аранжировке, знакомству с современной музыкой и различными жанрами [1].

Министерство образования Китая начинает продвигать концепцию "эстетического образования", пытаясь сместить акцент с простого исполнительства на всестороннее развитие. В крупных городах начинают использоваться цифровые инструменты, музыкальные приложения и программы для создания музыки, что делает уроки более интерактивными. Огромное количество частных музыкальных школ и студий компенсируют пробелы государственного образования, предлагая более современные и ориентированные на интерес ребенка методики. Создание школьных оркестров и хоров, особенно в престижных школах, способствует развитию навыков командной работы и живого музицирования [2].

Творчество современных китайских композиторов – *это всегда* диалог. Диалог между прошлым и будущим, между локальным и глобальным, между тишиной и шумом современного мегаполиса. Это уникальный и динамичный феномен, находящийся на стыке глубоких традиций и глобального авангарда. После "культурной революции" и начала политики "реформ и открытости" (конец 1970-х гг.) китайская академическая музыка пережила невероятный взлет, превратившись в одну из самых ярких и значимых в мировом музыкальном пространстве. Программа обучения основана на западной классической музыке и китайском народном музыкальном наследии. Это, с одной стороны, хорошо, но с другой – создает разрыв с музыкальным миром, в котором живут сами дети. Поп-музыка, рок, джаз, электронная музыка часто игнорируются или даже осуждаются как "недостойные" изучения. Значительное место в программе отводится патриотическим и революционным песням, что является частью государственной образовательной политики.

Кратко охарактеризуем музыкальный язык и композиторские техники современных китайских композиторов, проблемы их изучения на уроках музыки в школе.

Синтез Востока и Запада – центральная, определяющая черта современного музыкального искусства КНР. Композиторы не просто используют китайские мелодии, а переосмысливают саму философию и эстетику традиционной культуры через язык современной музыки. Обращение к даосизму, конфуцианству, буддизму проявляется не в прямом цитировании, а в организации музыкального времени, пространства и формы. Например, идея "единства Неба и человека" (天人合一), текучесть и изменчивость по законам "И-Цзин" [13].

Традиционные инструменты – пипа, эрху, дицзы, гучжэн, шэн используются в новом контексте не просто для создания "фольклорного" колорита, а как полноправные солисты в оркестре или в электроакустической музыке, с расширенными техниками игры. Например, Чэнь Циган в пьесе «Мо» (墨, "Тушь") для пипы и струнного оркестра использует инструмент для создания звуковой картины, напоминающей искусство каллиграфии. Характерно также звукоподражание крикам птиц, шелесту бамбука, шуму ветра и воды, а также визуальным эффектам каллиграфии и живописи тушью.

"Пятое поколение" композиторов – это группа композиторов, получивших образование в Китае и на Западе, которые в 80-90-е годы прошлого века вывели китайскую музыку на мировую сцену. Их стиль характеризуется сложным синтезом. Тань Дунь (谭盾) – самый известный и экстравагантный из этого поколения. В его творчестве сочетаются театральность, использование нетрадиционных материалов (бумага, вода, камень), мультимедийность и глубокое знание ритуалов и культуры родной провинции Хунань. Широко известны его "Бумажная музыка", "Музыка воды", опера "Первый император".

Музыка Чэнь И (陈怡) отличается яркой ритмической энергией, часто основанной на китайских народных ритмах, и изобретательным тембровым сочетанием. Она виртуозно

сплавляет китайские мелодии с западными формами (например, в скрипичном концерте "Ночь в горах Чжуннань").

Произведения Чжоу Лун (周龙) медитативны и сосредоточены на тембровой детализации. Он глубоко погружается в древнюю китайскую поэзию и философию, как, например, в масштабной опере "Бай Янцзяо" (Белая Змея).

Стиль Го Вэньцзин (郭文景) более резкий, экспрессионистский, с сильным влиянием музыки его родной Сычуани. Он часто обращается к китайской литературе и драме (опера "Волшебная флейта" по мотивам Пекинской оперы).

Итак, можно утверждать, что авторы «пятого поколения» китайских композиторов свободно владеют всем арсеналом новейшей музыки:

– Серийность и алеаторика: используются не как догма, а как средство для достижения определенной звуковой атмосферы.

– Сонорика и колористика: важнейшая черта, в основе её лежит звук как таковой, его окраска и преобразование часто важнее мелодии. Это напрямую связано с китайской эстетикой, где намек и атмосфера ценнее прямого высказывания.

–Постмодернистская игра: цитирование и переосмысление как китайской, так и западной классики (например, Л.Бетховена, Г.Малера) [11].

Молодое поколение – композиторы, родившиеся в 70-80-е годы прошлого века, выросли в уже открытом Китае. Их стиль часто менее очевидно "китайский", более интернациональный, но глубинные культурные коды все равно прослеживаются. Так, например, Янь Цзюньсюэ (颜俊熙) работает в сфере электроакустической музыки, саунд-арта, исследует урбанистические звуковые ландшафты. Тянь Цзяньпин (田建平) создает масштабные оркестровые полотна, сочетающие мощный симфонизм с тонкой тембровой работой. Основные темы и источники вдохновения – древняя поэзия и литература, история и мифология, каллиграфия и живопись, социальные изменения.

Музыка современных композиторов использует атональность, диссонансы, серийную технику, сонорику, что резко контрастирует с привычной мелодикой и гармонией. Ученикам и часто самим учителям не хватает "ключа" для ее понимания. Учебники по музыке в подавляющем большинстве не содержат разделов о современной музыке. Отсутствуют адаптированные для школьников аудио- и видеоматериалы, нотные примеры, биографии композиторов XX-XXI веков. Учителя просто не знают, как преподавать этот материал. Педагоги-музыканты в вузах сами зачастую получают классическое образование и имеют слабое представление о современных направлениях в музыке. У них нет уверенности и компетенций, чтобы говорить об этом с учениками [6].

В китайской образовательной системе велика роль национального компонента. Изучаются китайские народные мелодии и творчество признанных китайских композиторов (например, Сянь Синхай). Современная же музыка воспринимается как "чужая". Часть современного искусства, в том числе и музыка, может трактоваться как элитарное, декадентское или критическое по отношению к общественным нормам. Это создает невидимый барьер для ее широкого внедрения в официальную образовательную программу.

Между тем, современная музыка ломает стереотипы. Ее анализ заставляет учеников задавать вопросы: "Что такое музыка?", "Какие звуки можно считать музыкой?", "Как композитор выражает свою идею?". Это развивает не шаблонное, а гибкое, критическое мышление. Изучение музыки китайских композиторов XXI века помогает ученикам понять культуру и философию своего времени [8]. Они видят, что музыка, сама по себе развивающееся искусство, остро реагирующее на технологии, социальные изменения и глобализацию. С другой стороны, музыка способна пробудить творческое воображение учащегося. В данном отношении представляется справедливой идея, высказанная

современными исследователями В.Г. Мозгот и Сунь Куньюе, что «…творческое воображение обладает свойствами свободы и эмоциональности, которые могут заставить образованного человека спонтанно и динамично мобилизовать свои эмоции, создавать свободные и широкие ассоциации и фантазии на тему музыкального произведения» [5, с. 173-175]. А музыка современных китайских авторов в превосходной мере способна создавать такие широкие и свободные ассоциации в психике слушателя.

Кроме того, особенностью и отличительной чертой современной музыки является то, что она выступает в широком поле междисциплинарных связей. Электронная музыка, алеаторика, спектральная музыка опирается на достижения в физике, математике и компьютерных науках. Музыка таких композиторов, как Ци Цичжэня отражает трагедии XX века (война, тоталитаризм). Прослеживается тесная связь с авангардной живописью и перформансом. Привыкая к сложным и неочевидным художественным формам, ученики развивают открытость, терпимость к нестандартным идеям, что является ключевым навыком в быстро меняющемся мире. Современные техники композиции (минимализм, работа с конкретными звуками, электроника) могут быть более доступны для детского импровизированного творчества, чем сложная гармония классической музыки [10]. Приведем примеры того, как это осуществлялось в нашей практике.

Изучение творчества современных китайских композиторов, синтезирующих национальные традиции с западным авангардом, следует начинать с таких композиторов, как Тань Дунь (обладатель "Оскара" за музыку к "Крадущемуся тигру, затаившемуся дракону", автор произведений для оркестра и нетрадиционных инструментов); Чэнь Циган (использует техники западного авангарда для воплощения китайской эстетики); Го Вэньцзин и др. Это позволит показать учащимся, что современный музыкальный язык – инструмент, доступный и для выражения китайской идентичности.

Сложность понимания творчества современных композиторов школьниками – комплексная проблема, корни которой лежат в особенностях как самой музыки, так и системы образования, восприятия и культурного контекста [7]. Язык музыки XX-XXI веков радикально отличается от привычного языка классико-романтической традиции. Школьник ждет запоминающуюся мелодию и привычные аккорды (как у В.Моцарта или П.Чайковского). А слышит атональность, диссонанс, серийную технику, где нет тонального центра и привычной гармонии. Это вызывает отторжение по принципу "это не музыка, а какофония". Часто используются сложные, несимметричные ритмы, полиритмия, которые трудно уловить на слух и тем более воспроизвести. Такие композиторские техники, как алеаторика (элемент случайности), сонорика (где важна не высота ноты, а тембр, "звуковой краска"), минимализм (многократное повторение коротких фраз) – чужды слуху, воспитанному на традиционных формах. Современная музыка может включать в себя не только звуки инструментов, но и шумы, электронику, конкретные звуки (скрип двери, шепот), что стирает грань между музыкой и звуковой инсталляцией.

Отсутствие "сюжета" и ярко выраженного эмоционального образа, настроения также является фактором, осложняющим процесс восприятия и понимания современной музыки щкольниками. Многие дети легко воспринимают "Времена года" А. Вивальди или "Карнавал животных" К. Сен-Санса, потому что там есть понятная программа, сюжет, ассоциации. Большая часть современной академической музыки – абстрактна. Она может выражать не конкретные эмоции (радость, грусть), а сложные философские концепции, математические структуры или чисто формальные идеи, что недоступно для неподготовленного восприятия. Если классическая музыка часто "убаюкивает" или "воодушевляет", то современная может быть намеренно тревожной, агрессивной, деструктивной, что вызывает ответную защитную реакцию. Школьная программа по музыке часто построена по историческому принципу и просто "не успевает" дойти до XX-

XXI веков, застревая на И. С. Бахе, Л.Бетховене и П.И.Чайковском. Современность подается фрагментарно или не подается вовсе [4].

Школьники редко ходят на концерты современной музыки. А слушать сложные акустические произведения в записи, да еще и в плохом качестве на школьной колонке – верный путь к неприятию.

Восприятие сложной музыки требует постоянной концентрации и интеллектуальных усилий. После школьных уроков мозг ребенка часто ищет простые и понятные способы отдыха, а не нового вызова.

Современная музыка часто связана с перформансом, инсталляцией, мультимедиа. В качестве метода обучения мы используем видео, где показываем, как извлекаются звуки, работает композитор и исполнитель. Можно провести параллели с современным искусством (абстракционизм, концептуализм).

Очень эффективен при изучении современной китайской музыки метод аналогий, например:

1. Алеаторика (случайность) – это как джазовая импровизация или как капли дождя по стеклу.
2. Минимализм – это как гипнотический ритм в электронной музыке или как мантра.
3. Сонорика (звуковой цвет) – это как в живописи, где важнее не предмет, а сочетание красок и фактур [9].

Мы предлагаем школьникам не просто слушать, а самим попробовать создать нечто похожее: записать и смонтировать коллаж из окружающих шумов (конкретная музыка), придумать графическую партитуру (где звуки обозначаются не нотами, а рисунками), импровизировать на инструментах нестандартными способами.

В результате анализа проблемы изучения творчества современных композиторов в китайских школах можно сделать следующие *выводы*.

Проблема изучения творчества современных композиторов в китайских школах является частью глобального вызова, стоящего перед системой музыкального образования. Ее решение требует не немедленной революции, а выверенного стратегического подхода и взвешенной эволюции.

Сложность понимания – не приговор современной музыке, а вызов для педагогов и родителей. Это не "плохая" музыка, а просто другая система координат. Задача педагога не заставить школьников полюбить творчество современных китайских композиторов, а дать им ключи для понимания, расширить их слуховой и культурный кругозор, показав, что мир звуков гораздо разнообразнее, чем им кажется.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инь, А. Музыкальная программа и теория преподавания /А.Инь. Чанчунь, 2006. – 210 с.
2. Кашина, Н.И. К актуальности проблемы формирования музыкально- слушательской культуры обучающихся на уроках музыки в общеобразовательных школах Китая / Н.И. Кашина // Педагогическое образование в России, 2023. – №2. – С. 38–43.
3. Ли, Ч. Педагогические принципы музыкального образования в китайской школе /Ч. Ли // Педагогика искусства, 2020. – №2. – С. 174–179.
4. Ляо, Н. Введение в музыкальную педагогику /Н. Ляо. – Пекин: Издательство центрального музыкального института, 2018. – 780 с.
5. Мозгот, В.Г., Сунь, К. Отражение эстетического идеала в китайском музыкальном образовании / В.Г. Мозгот, К.Сунь //Искусство и образование, 2024. –№1. – С.173–178.

6. Сюй, Ю. Использование произведений современных китайских композиторов в процессе подготовки будущих учителей музыки /Ю. Сюй // Педагогический журнал, 2025. –Т. 15. –№4А. – С. 195–205.
7. У, С. Облик китайского композитора в современном мире / С.У. // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. трудов, СПб, 2023. –С. 184–190.
8. Фан, Ю. Научно-педагогические воззрения китайских композиторов XX века на становление музыкального искусства в Китае /Ю. Фан // International Journal of Professional Science, 2024. –№7-1. –С. 6–11.
9. Хуан, Д. Об актуальных аспектах применения произведений современных китайских композиторов в музыкально-педагогическом процессе /Д. Хуан // Педагогика и искусство в современной культуре: науч. и науч.-метод. статей, СПб, 2024. –С. 125–132.
10. Хуан, Д. Творчество китайских композиторов в учебном процессе музыкально-педагогического вуза /Д. Хуан // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. тр. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. –С. 311–314.
11. Цзинь, С. Театрализация инструментальной музыки китайских композиторов: педагогические перспективы и возможности /С. Цзинь // Современный учитель – взгляд в будущее: сб. науч. статей, Екатеринбург, 2022. –С. 237–240.
12. Цихэн, В. Особенности современной системы музыкального образования в Китае /В. Цихэн // Научные стремления,2020. –Выпуск 18. – С. 37–46.
13. Янь, С. Произведения китайских композиторов в истории музыкальной культуры /С. Янь // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. статей, 2021. –С. 268–270.

Шэн Цзяци
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Sheng Jiaqi
Postgraduate Student
Institute of Music, Theatre, and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

ЭВРИСТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ В ОСВОЕНИИ ОПЕРНОГО ЖАНРА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос об использовании эвристических методов в освоении оперного жанра китайскими студентами в вокальном классе педагогических университетов. Данный подход направлен на актуализацию рефлексивных способностей студентов и стимулирование их интереса к занятиям по вокалу, равноправное творческое сотрудничество с преподавателем в выполнении учебных задач, улучшение собственных исполнительских способностей. Эвристический метод обучения как педагогический подход, ставящий во главу угла самостоятельное открытие знаний студентами через решение проблемных задач, экспериментирование и творческий поиск, связан с постановкой в учебном процессе разноуровневых вопросов. В частности, в статье приводятся метод «задачной инверсии», «открытые задания», «метод доступности», метод «репрезентативности», метод «контекстной корректировки», вербальный метод «вокальной экспертизы» текста, метод «демонстрации», метод «подсказки». Это позволяет студентам многомерно понять художественное содержание вокальных произведений, усовершенствовать свои певческие навыки комплексно, скорректировать чрезмерно регламентированную атмосферу в классе, создать более позитивную среду.

Ключевые слова: музыкальное образование современного Китая, вокальный класс, учебный репертуар, оперное искусство, эвристические методы обучения.

HEURISTIC METHODS IN MASTERING THE OPERA GENRE BY CHINESE STUDENTS IN THE VOCAL CLASS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

Abstract. The article discusses the use of heuristic methods in mastering the opera genre by Chinese students in the vocal class of pedagogical universities. This approach is aimed at updating students' reflexive abilities and stimulating their interest in vocal lessons, equal creative cooperation with the teacher in performing educational tasks, and improving their own performing abilities. The heuristic teaching method, as a pedagogical approach that focuses on the independent discovery of knowledge by students through problem solving, experimentation and creative search, is associated with the formulation of multi-level issues in the educational process. In particular, the article presents the method of "task inversion", "open assignments", "accessibility method", the method of "representativeness", the method of "contextual correction", the verbal method of "vocal examination" of the text, the method of "demonstration", the method of "suggestion". This allows students to understand the artistic content of vocal works in a multidimensional way, improve their singing skills comprehensively, correct the overly regulated atmosphere in the classroom, and create a more positive environment.

Keywords: musical education in modern China, vocal class, educational repertoire, opera art, heuristic teaching methods.

В настоящее время вокальный класс педагогических университетов Китая ещё в значительной степени ориентирован на традиционные, во многом устаревшие и не соответствующие современным требованиям, методы преподавания. В некотором смысле, сдерживается реализация эффективных инноваций в содержании обучения, что негативно влияет на повышение качества учебного процесса [5]. Усиливается необходимость повышения роли студента, актуализация его рефлексивных способностей, самостоятельности, творческих качеств. В этом контексте, *эвристический метод основан на слушательском и исполнительском опыте студента-вокалиста, его интуиции и эффективном поиске решения задач в условиях неполноты исходных знаниевых и технологических ресурсов.*

Не случайно термин «эвристика» происходит от греческого heurisko — «нахожу» или «открываю». В этой этимологии изначально заложена высокая степень самостоятельности и творческого характера действий обучающегося [10]. Кроме того, эвристический метод, это во многом, метод интуитивного поиска решений — использование этой личностной способности студента для нахождения нужных и эффективных решений в сложных и неопределённых учебных ситуациях, а впоследствии, и профессиональной деятельности. Эвристика всегда тесно сопряжена с ясным целеполаганием обучения, использованием приёмов индукции, творческим вдохновением в получении лучших результатов обучения и улучшения певческих навыков студентов [9].

Индивидуальная форма преподавания вокала в университетах КНР позволяет эффективно использовать эвристический метод, чтобы помочь студентам лучше и полнее понять художественное содержание вокальных произведений, усовершенствовать свои певческие навыки комплексно, скорректировать чрезмерно регламентированную атмосферу в классе, создать более позитивную среду.

Рассмотрим кратко некоторые негативные тенденции учебного процесса вокального класса в университетах Китая.

Необходимо улучшить профессиональный уровень абитуриентов. Поскольку в последние годы университеты расширяют набор новых студентов, их качество заметно снижается, особенно это касается обучающихся вокального профиля [8]. Бакалавры-вокалисты первого курса университетов не имеют достаточно глубокого понимания технологии пения, их когнитивный уровень профессионального дискурса ограничен, а базовые данные неравномерны, что вносит определенные трудности в преподавание. Большинство студентов не проходили систематическую вокальную подготовку и обучение до поступления в вуз, поэтому им бывает трудно быстро понять вокальную методику в университетской аудитории, невозможно эффективно совершенствовать профессиональные способности.

Необходимо диверсифицировать методы преподавания вокала. В настоящее время студенты недостаточно четко представляют себе направление и цель обучения, что не позволяет им эффективно повышать свои профессиональные компетенции [12]. В частности, это выражается в недостаточной мотивационной готовности к освоению разнообразного и практико-ориентированного репертуара, невнимании к художественной стороне вокального исполнительства. Весь процесс обучения часто является поверхностным, преподаватели не могут направить студентов на понимание многоуровневых смысловых значений произведений, что ослабляет способность студентов к восприятию музыки [13]. Освоение того или иного вокального жанра сводится к решению некоей учебной задачи, в которой обучающемуся отводится роль технического исполнителя.

Не хватает *полной интеграции освоения репертуара с индивидуальным развитием конкретного вокалиста.* Студенты обычно не имеют собственного мнения и крайне несамостоятельны. Ограниченный репертуар не способствует развитию их творческих способностей, поэтому студенты не могут проявить больший интерес к содержанию обучения, что делает качество преподавания вокальной музыки относительно низким.

Недостаточный уровень квалификации преподавательского состава вокального класса. Преподаватели являются важным компонентом вокального образования. В университетах КНР часто наблюдается дисбаланс уровня преподавателей общепедагогических и исполнительских дисциплин не в пользу последних (музыкальные инструменты, вокал, хоровое дирижирование) [14]. Это, несомненно, отражается на эффективности учебного процесса. Возраст вокальных преподавателей, как правило, преклонный, процент молодых кадров относительно мал, их способность к инновационным методам обучения ограничена.

Исходя из вышеизложенного, очевидна крайняя *востребованность использования эвристических методов обучения в вокальном классе вуза. Данный подход направлен на актуализацию рефлексивных способностей студентов и стимулирование их интереса к занятиям вокала, равноправное творческое сотрудничество с преподавателем в выполнении учебных задач, улучшение собственных профессиональных способности в вокальном исполнительстве.* Благодаря использованию эвристических методов обучения, преподаватели вокала могут помочь студентам мыслить позитивно, в полной мере задействовать индивидуальную инициативу студентов, улучшать познание художественного содержания исполняемого произведения, учиться выражать свои эмоции через пение, что имеет громадное педагогическое значение.

Эвристический метод обучения как педагогический подход, ставящий во главу угла самостоятельное открытие знаний студентами через решение проблемных задач, экспериментирование и творческий поиск, связан с *постановкой в учебном процессе разноуровневых вопросов.* Среди них, ключевые - Кто? Что? Где? Чем? Как? Когда? Почему? Например, персонаж арии, кто он? Какие характеристики его личности проявляются в опере, какими средствами композитор этого достигает? Или попробовать «поймать» темп и метроритм в соответствии с темпераментом, поведением, обликом исполняемого героя и так далее.

Метод «задачной инверсии» — техника переформулирования задачи с другого ракурса. Например, попытка «взглянуть» на исполняемого персонажа глазами другого героя оперы. Или пойти «от противного» в поиске звукоизвлечения, динамики, фразировки…

В числе эффективных эвристических методов – *«открытые задания».* То есть учебные задачи, не имеющие однозначного результата или алгоритма решения, стимулирующие у молодых вокалистов дивергентное мышление и требующие от них получения собственного образовательного результата.

Эвристические методы эффективно проявляются в освоении оперного жанра в силу его мультидисциплинарности. Любая оперная ария имеет множество эвристических «исходных точек» [1]. Например, *«метод доступности»* — оценка драматургического нарратива вероятности событий либретто исключает статику и формальность в студенческом исполнении.

Метод репрезентативности позволяет молодому вокалисту выработать суждения о характере оперного персонажа в дихотомии «общее-особенное», и, исходя из этого, определить оптимальные средства музыкальной выразительности (динамический план, темп, штрихи, манера пения, градации метрической свободы).

Метод контекстной корректировки связан с поиском дополнительной информации, касающейся как технологических моментов, так и художественных

характеристик произведения. Это могут быть, например, вопросы стиля, жанра, национальной атрибутики, общей драматургии оперы.

Преподаватели могут затрагивать некоторые локальные методические и художественные вопросы, чтобы студенты могли самостоятельно находить ответы на них, *повышая интерактивность учебного процесса* [7]. Это естественным образом будет стимулировать учебное сознание студентов и улучшать атмосферу в классе, тем самым эффективно повышая качество преподавания и воспитывая у студентов отношение к активному исследованию.

Эвристические методы в вокальном классе могут сочетаться с традиционными формами обучения. Это повышает энтузиазм студентов к вокальному исполнительству. Также целесообразно использовать вопросы и ролевые игры в классе – это значительно расширит представления студентов об исполняемом оперном произведении. А главное – активно стимулирует их творческое мышление. Кроме того, очень полезно дать студентам возможность эффективно взаимодействовать друг с другом – так они могут узнать больше в процессе общения, используя способ обмена знаниями и идеями, чтобы способствовать качественному освоению оперного репертуара [4].

Особенно ценен эвристический метод для повышения уровня мотивации студентов к вокальному исполнительству. *Вербальный метод так называемой «вокальной экспертизы» текста* направлен на лучшее понимание фразировки произведения в корреляции со словами и, соответственно с техникой дыхания. Это ключевые моменты в пении, находящиеся на стыке технологии и художественного содержания.

Эмоциональное состояние — это артистический «фокус» вокального исполнительства. Преподаватели должны обращать внимание на яркость выражения художественных образов, их активное восприятие и воплощение. Для этого можно использовать *«метод демонстрации»,* чтобы студенты могли более детально понять культурный подтекст произведения, что поможет им точно прочувствовать и его эмоциональное выражение.

Для обучающихся с низкими исходными данными эффективен *эвристический метод «подсказки»*, предоставляющий студентам больше возможностей для исполнительской практики, чтобы своевременно исправить те или иные недостатки.

Кроме того, вокальный преподаватель должен обращать внимание на разное обучение разных студентов, в соответствии с потребностями каждой индивидуальности [6]. Это необходимо, чтобы выбрать более подходящие репертуарные произведения для студентов для практики. Учебный репертуар должен быть максимально диверсифицированным - формально это учитывается в формировании планов рабочих дисциплин, студенты могут углубить свои знания и исполнительские навыки, осваивая различные вокальные стили, формы и жанры.

Тем не менее, проблема заключается ещё и в том, что внутри каждого сегмента существует множество лакун, о которых молодые вокалисты не имеют ни малейшего представления. Так, например, для оперного жанра характерно порядка около двадцати наименований, которые регулярно, из года в год исполняются многими «поколениями» студентов. Даже у таких популярных композиторов, как Верди и Пуччини, есть масса прекрасной, но незнакомой музыки, которая практически не изучается в вокальных классах вузов КНР.

Отдельная тема, которая требует также обращения к эвристическим методам обучения, это выучивание студентами текстов арий на языке оригинала. Наверное, это проблема для любого вокалиста, даже опытного. Что же говорить о студентах. Эвристические методы могут быть использованы для того, чтобы направить студентов на активное понимание контекста и нюансов смысловых значений слов в ариях, а также

генерировать свои эмоции на фоне сюжетной драматургии оперы [2]. Кроме того, словесный текст, как правило, имеет своё продолжение и выражение в конкретных средствах музыкальной выразительности и структуре произведения, за счёт которых вокалист может лучше воспроизвести эмоции.

В этом процессе студенты могут постоянно добавлять соответствующие действия, подходящие для развития персонажей и сюжетов, расширять сценическое пространство, обогащать ритм оперного спектакля, усиливать драматическое напряжение и т. д., а также улучшать учебную среду в классе посредством взаимного сотрудничества с партнёрами при постановке оперных сцен. Общение и интеграция артистических способностей на сцене и за ее пределами – важнейшие профессиональные компетенции студента-вокалиста. Этот вид инновационной практики часто дает очень хорошие результаты. Студенты будут полностью вовлечены в нее, раскрепощают свою природу и усердно работают. В непринужденной обстановке они репетируют свои реплики, знакомятся с предполагаемыми движениями по мизансцене, формируют характер своего «героя», закрепляя сюжетные представления об исполняемой оперной сцене.

Таким образом, молодые вокалисты проходят этап «от незнания к знакомству». И далее, к технологической и художественной интерпретации произведения [3]. Преподаватели должны в полной мере использовать преимущества эвристического обучения, чтобы студенты могли постоянно совершенствовать свои всесторонние способности. Это, в свою очередь, может вдохновить их, повысить мотивацию, почувствовать духовную культуру, заключенную в музыке, глубоко изучить смысл и образы, выраженные в ариях, а также расширить свою исполнительскую практику.

Отметим также *эффективность эвристических методов в развитии у студентов-вокалистов способности восприятия музыки.* Преподаватели могут помочь регулировать у студентов ритм, дыхание, эмоциональный резонанс, другие компоненты [11]. В роли ведущего наставника учитель подводит к выяснению ключевых характеристик персонажа и проведению сюжетного анализа, пониманию драматургии и внутренней логики её развития. В ходе обсуждения студенты поначалу могут не суметь точно изобразить характер или развитие сюжета. Тем не менее, воображение и творческий потенциал даст молодым певцам необходимый ресурс для рождения разумных ассоциаций, умений конструировать учебные действия, стимулирования творческой фантазии, актуализации рефлексивных способностей.

При этом очень важно постоянно уточнять тактические и стратегические цели обучения в вокальном классе университетов, формулировать педагогические идеи преподавания оперного репертуара, предлагая конкретные программы обучения. Разработка конкретного алгоритма действий процесса освоения оперного жанра студентами является актуальной задачей музыкально-педагогического образования КНР. Для этого необходимо комплексно развивать вокальное мастерство студентов, их сценическую практику, а также базовые знания теории и истории музыки, с целью повышения общего уровня молодых вокалистов. Важно, чтобы они не только самостоятельно выполняли рекомендованные педагогом задания, но понимали их многоуровневость и контекстный характер.

Так, например, студенты часто думают, что важен только сам звук, и совершенно не задумываются о музыкальном стиле, контрасте сильных и слабых долей в метре, формообразующих и структурных уровнях вокальных произведений. Молодые вокалисты должны обладать высокой музыкальной грамотностью, вокально-певческими и сценическими способностями, уметь самостоятельно выполнять музыкальный анализ и художественную интерпретацию оперных произведений. Преподаватели вокала должны гибко и своевременно использовать эвристические методы обучения, чтобы помочь

студентам общаться и лучше понять проблемы пения, а затем улучшить свой голос и навыки, комплексные способности интерпретации вокальной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Далецкий, О. В. Обучение пению / О.В. Далецкий. – М.: Московский гос. ун-т культуры и искусств, 2003. 255 с.
2. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 Теория и методика профессионального образования / Ду Сывэй; [Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2008. 24 с.
3. Корноухов, М. Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании (методологический аспект) : специальность 13.00.08 "Теория и методика профессионального образования" : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Корноухов Михаил Дмитриевич. – Москва, 2011. – 550 с.
4. Кудрявцева, В.В. Формирование музыкальной культуры бакалавров вокального искусства в гуманитарном университете: автореф. дис. канд. пед. наук.: 13.00.02 / В.В. Кудрявцева. – М., 2013. 26 с.
5. Ли Фаньи. Исследование исполнения и пения национальной вокальной музыки в колледжах и университетах под руководством оперного мышления /Фаньи Ли. - Music Life, 2020. №7. С. 37-38.
6. Лу Хуачжао. Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования / Лу Хуачжао. – Воронеж, 2018. 24 с.
7. Макарова, Е. Л. Интерактивные образовательные технологии в компетентно-ориентированном учебном процессе: монография / Е. Л. Макарова; под ред. В. И. Писаренко. – Москва : Спутник+, 2010. – 157 с.
8. Сидорова, М. Б. Некоторые вопросы современного высшего вокального образования в Китае / М. Б. Сидорова, Я. Дин // Музыкально-теоретическое образование: традиции, новаторство, перспективы. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. С. 72-78.
9. Хуторской, А.В. Методика личностно-ориентированного обучения: как обучать всех по-разному?: пособие для учителя / А.В. Хуторской. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2005. – 383 с.
10. Хуторской, А. В. Системно-деятельностный подход в обучении : науч.-метод. пособие / А. В Хуторской. – Москва : Эйдос, 2012. – 63 с.
11. Цао Яньли. Развитие вокального образования в современном Китае / Яньли Цао. - Теория и практика образования, 2010. №11. С. 59-61.
12. Чжу Тяньи. Методы обучения как основа общей китайской методики обучения вокалу/Тяньи Чжу. - БИЗНЕС. ОБРАЗОВАНИЕ. ПРАВО. № 2 (55). Волгоград, 2021. С.430-434.
13. Шумилова, Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. - СПб.: Астерион, 2022. – 64 с.

Джу Хунхуэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Zhu Honghui
Postgraduate Student
Moscow State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ СИСТЕМНЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ У КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В настоящем исследовании анализ педагогических условий формирования системных музыкально-исторических знаний у китайских студентов в процессе освоения русской классической камерно-вокальной музыки предопределяется теорией типологии русской музыкальной культуры. Автором выделен комплекс взаимосвязанных педагогических условий культурологического, музыковедческого и музыкально-исполнительского содержания. Исследование показало необходимость расширения и углубления теоретико-методологических контекстных оснований изучения русской музыкальной культуры будущими педагогами-вокалистами из Китайской Народной Республики.

Ключевые слова: педагогические условия, типология русской музыкальной культуры, системные музыкально-исторические знания, русская камерно-вокальная музыка.

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF SYSTEMIC MUSICAL AND HISTORICAL KNOWLEDGE AMONG CHINESE STUDENTS IN THE PROCESS OF MASTERING RUSSIAN CHAMBER AND VOCAL MUSIC

Annotation. In this study, the analysis of the pedagogical conditions for developing systemic musical and historical knowledge in Chinese students while mastering Russian classical chamber music is guided by the theory of the typology of Russian musical culture. The author identifies a set of interrelated pedagogical conditions covering cultural studies, musicology, and musical performance. The study demonstrates the need to expand and deepen the theoretical and methodological contextual foundations for the study of Russian musical culture by future vocal teachers from the People's Republic of China.

Keywords: pedagogical conditions, typology of Russian musical culture, systemic musical and historical knowledge, Russian chamber and vocal music.

Содержание настоящего исследования соответствует методологическим установкам российской педагогики музыкального образования высшей школы (1). В основу работы положена теория системных музыкально-исторических знаний, которые рассматриваются как интерпретация типологических основ русской музыкальной культуры (4, 5). Исследуя педагогические условия формирования системных музыкально-исторических знаний у китайских студентов в процессе освоения русской классической камерно-вокальной музыки, нами учитывались вокальные данные, общий профессиональный и языковый опыт, а также их стремление глубже познать русскую культуру и освоить традиционную методику анализа произведений русской классики. При этом мы принимали во внимание довузовское образование студентов из Китайской Народной Республики. Данная подготовка, как правило, относится к исполнительской деятельности педагога-музыканта и

мало связана с музыкально-историческим и музыкально-теоретическим образованием. Изучение предпрофессионального достаточно разнохарактерного обучения в Китае будущих студентов-музыкантов российских педагогических университетов показало, что оно не предусматривает освоение того объема знаний, которые получают российские абитуриенты в средних специальных музыкальных учебных заведениях или даже в детских музыкальных школах (ДМШ и ДШИ). Как пишет исследователь из Китая, одной из проблем музыкального образования в этой стране «является отсутствие в КНР прочной научной и методической базы преподавания музыкально-исторических дисциплин, в рамках которых изучается и русская музыкальная культура. Преподаватели китайских вузов нуждаются в современных учебно-педагогических разработках в этой предметной области» (2, с. 3).

Учитывая сказанное можно предположить, что освоение системных музыкально-исторических знаний китайскими студентами в российских педагогических университетах требует соблюдения достаточно многогранных педагогических условий как содержательного, так и организационного характера. Выявленные в настоящем исследовании педагогические условия являются взаимосвязанными и создают **теоретико-практическую основу методики формирования системных музыкально-исторических знаний у китайских студентов в процессе изучения русской классической вокальной музыки.** К ним относятся:

1. Включение в профессиональную подготовку будущих учителей музыки спецкурса (дисциплины по выбору) «Типологические характеристики русской музыкальной культуры». Данное педагогическое условие способствует формированию системных знаний о типологических основах развития русской профессиональной вокальной музыки.
2. Организация внеаудиторной самостоятельной работы студентов по изучению произведений русской классической вокальной музыки на исторической и монографической основе. Данное педагогическое условие способствует формированию системных знаний в области периодизации развития русской классической вокальной музыки.
3. Эскизное освоение камерно-вокальных произведений русских композиторов в контексте типологических характеристик русской музыкальной культуры.
4. Осуществление межпредметного взаимодействия музыкально-исторической и вокальной подготовки. Данное педагогическое условие является дополнительным фактором изучения методики анализа произведений русской вокальной музыки в контексте общих типологических характеристик музыкальной культуры России.
5. Включение в исполнительскую практику студентов произведений русской классической камерно-вокальной музыки с предварительной ее аннотацией.

Рассмотрим далее первое и второе педагогическое условие более подробно.

Первое педагогическое условие, предполагающее включение в профессиональную подготовку будущих учителей музыки спецкурса (дисциплины по выбору) «Типологические характеристики русской музыкальной культуры» требует более подробного анализа, поскольку музыкально-историческая подготовка китайских студентов, осуществляемая в курсе истории музыки, не предусматривает дополнительных групповых занятий.

Необходимо напомнить, что к типологическим особенностям русской музыкальной культуры и, соответственно, русской вокальной музыки, исследователи относят доминантную роль слова, способность к диалогу с традициями Запада и Востока, значимость русского народного музыкального творчества как источника национальной самобытности, сохранение высоких духовно-нравственных ориентиров. Эти научные

положения теории типологии русской музыкальной культуры требуют педагогически целесообразной интерпретации в учебном процессе (5). Учитывая новизну теории типологии русской музыкальной культуры для китайских студентов, указанный анализ возможен в условиях изучения специальной дисциплины. Эти выводы послужили основанием для первого педагогического условия формирования системных музыкально-исторических знаний у китайских студентов.

Включение спецкурса (дисциплины по выбору) «Типологические характеристики русской музыкальной культуры» в учебный процесс осуществлялось как одна из форм предварительного этапа экспериментальной работы, в течение которого нами был проведен опрос ряда преподавателей-вокалистов Московского педагогического государственного университета. Критерием отбора преподавателей являлось наличие в индивидуальном классе вокала китайских студентов, в учебном репертуаре которых представлены произведения русских композиторов. Опрос показал, что в содержание подготовки в классе вокала не входят проблемы исторической типологии русской музыкальной культуры. Конечно же, исторический контекст изучаемой вокальной музыки частично анализируется, но, как правило, вне культурологических проблем, поскольку педагоги должны решать на уроке, прежде всего, задачи музыкально-исполнительского характера. Опрос подтвердил высказанное нами предположение о том, что для реализации проблемы формирования системных музыкально-исторических знаний необходима теоретическая научная база, созданная на основе фундаментальных характеристик типологии русской музыкальной культуры, указанных выше. Эти характеристики составили основу спецкурса, цель, задачи и содержание которого положительно восприняли как педагоги-вокалисты, так и методисты – руководители исполнительской и педагогической практики.

Содержание спецкурса разработано автором настоящей работы. Изучение теоретического материала (лекционная форма обучения) охватывало один семестр. По окончании семестра студенты должны были подготовить реферат, посвященный анализу изучаемого в классе вокала произведения русского композитора. Структура и содержание анализа определялись типологическими характеристиками русской музыкальной культуры.

Содержание спецкурса (дисциплины по выбору) «Типологические характеристики русской музыкальной культуры» соответствует **цели** формирования системных музыкально-исторических знаний у китайских студентов в процессе освоения русской вокальной музыки.

- обобщить знания студентов о русской музыке и переосмыслить их с позиций теории типологии русской музыкальной культуры;

- проанализировать основные типологические закономерности русской музыкальной культуры, рассмотреть типологию русской музыкальной культуры как основу научного подхода к осмыслению изучаемого вокального произведения;

- раскрыть закономерности исторической периодизации развития русского вокального искусства в культурологическом контексте; охарактеризовать периоды, соответствующие изучаемым в вокальных классах произведениям русской классической вокальной музыки;

- на базе обобщенного анализа типологических характеристик русской музыкальной культуры дать студентам ориентиры для практического применения полученных системных музыкально-исторических знаний в условиях педагогической практики.

Тематический план спецкурса «Типологические характеристики русской музыкальной культуры».

Тема 1. Научные подходы к изучению русской музыкальной культуры.

Тема 2. Основные типологические характеристики русской музыкальной культуры.

Тема 3. Типологические особенности профессиональной вокальной музыки императорской России ХУ111 века.

Тема 4. Типологические особенности профессиональной вокальной музыки России первой половины Х1Х века.

Тема 5. Типологические особенности профессиональной вокальной музыки России второй половины Х1Х - начала ХХ века.

Тема 6. Интерпретация вокального произведения в контексте типологических характеристик русской музыкальной культуры.

Тема 7. Общая характеристика научных теорий, применяемых в процессе анализа вокального произведения в контексте типологических характеристик русской музыкальной культуры (теория исторического стиля, теория жанра, интонационная теория, теория соотношения формы и содержания в музыкальном произведении, теория соотношения слова и звука в профессиональной вокальной музыке).

Второе педагогическое условие предполагает организацию внеаудиторной самостоятельной работы студентов по изучению произведений русской классической вокальной музыки на исторической и монографической основе. В целях реализации указанного педагогического условия нами был разработан репертуарный список, составленный из произведений русской камерно-вокальной музыки ХУ111 – начала ХХ веков. К списку приложены рекомендации по изучению произведений в исторической последовательности и на монографической основе. Данный репертуар является вариативным, поскольку в процессе освоения произведений русского вокального искусства студенты могут отдать предпочтение другим авторам. Укажем рекомендованные сочинения, опираясь на периодизацию и монографический принцип содержания учебника по истории русской музыки Л.А. Рапацкой (3).

Учитывая сложные процессы становления национального светского искусства в императорской России ХУ111 столетия, следует обратить внимание на сохранившиеся до наших дней произведения камерно-вокальной музыки, которая функционировала под разными названиями – «кант», «песня», «ария», «российская песня» и др. В подтверждение положений теории типологии русской музыкальной культуры о приоритете слова в зарождении национальной музыкальной певческой традиции следует обратить внимание на так называемую «книжную песню», в основе которой были стихи модных известных поэтов. Но, как указывает российский исследователь, «книжная песня» не была фактом музыкальной культуры. Для рождения светского камерно-вокального искусства вокальная музыка должна была пройти этап любительства и возродиться в новом качестве как профессиональная музыка (3, с. 123). Этот исторически значимый шаг от любительства к профессионализму был сделан в новом жанре – «российской песне», в которой более всего ценилась искренность чувств и эмоциональность.

Сегодня «российские песни» конца ХУ111 столетия редко исполняются даже в России. Вместе с тем легко запоминающаяся мелодии и доступный для перевода смысл текста способствуют задачам погружения китайских студентов в глубинные основания российской музыкальной культуры, связанной с рождением светской вокальной музыки. Поэтому в числе рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки указаны «российские песни» талантливых авторов - Ф.М. Дубянского и О.А. Козловского, а именно:

Ф.М. Дубянский. «Уже со тьмою нощи» (текст стихотворения В.В. Капниста «На смерть Юлии»).» «Стонет сизый голубочек» (текст И.И. Дмитриева).

О.А. Козловский. «Гром победы, раздавайся» (текст великого русского поэта Г.Р. Державина). Этот полонез чаще всего исполнялся хором, поскольку до 1833 года являлся неофициальным гимном России. «Лети к моей любезной» (автор первоначального текста

точно не установлен). Позднее мелодия превратилась в популярный до наших дней романс «Среди долины ровныя» (текст А.Ф. Мерзлякова).

Русский классический романс первой половины Х1Х столетия можно считать одним из выдающихся достижений в развитии русской национальной вокальной музыки. Романс был изначально жанром бытового музицирования, создавался на оригинальный поэтический текст и исполнялся с инструментальным сопровождением. История музыки свидетельствует, что развитию романса способствовал расцвет классической русской поэзии, достаточно назвать имена А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева. Этот факт вновь подтверждает значимость слова для становления русской классической вокальной музыки как одной из типологических характеристик русской музыкальной культуры.

Наиболее известными творцами русских классических романсов первой половины Х1Х века были современники А.С. Пушкина - А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилев. Поэтому в числе рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки указаны:

А.А. Алябьев. «Соловей» (текст А.А. Дельвига); «Я вас любил» (текст А.С. Пушкина); «Зимняя дорога», «Я помню чудное мгновенье» (текст А.С. Пушкина).

А.Е. Варламов. «Белеет парус одинокий» (стихи М.Ю. Лермонтова); «Красный сарафан» (текст Н.Г. Цыганова); «На заре ты ее не буди».

А.Л. Гурилев. Композитор стремился привнести в романс интонации русской народной песенности - «Домик-крошечка», «Колокольчик», а также элементы драматизма - «Разлука» (текст А.В. Кольцова).

Вершинные творения в области русского классического романса этой эпохи принадлежат М.И. Глинке, создателю более 70 камерно-вокальных сочинений. Особенно важным для китайских студентов является знание произведений, созданных композитором на тексты гениальной поэзии А.С. Пушкина. Романсы Глинки относится к сочинениям, которые изучаются в традиционном для музыкально-педагогического образования курсе истории музыки. Однако программа курса не предусматривает анализ романсов в контексте типологических характеристик русской музыкальной культуры в ее поэтапном развитии. Анализируемое педагогическое условие направлено на более подробное изучение камерно-вокальных произведений М.И. Глинки. Оно предполагает изучение творений композитора в контексте основных типологических особенностей русской музыкальной культуры (диалогичность, опора на смыслы поэтического текста при его обобщенном восприятии, самобытная интонационность, почерпнутая из русской народной песенности, воплощение основной идеи произведения в выразительной запоминающейся мелодии. К числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки можно отнести романсы: «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» (тексты А.С. Пушкина).

Младший современник Глинки – А.С. Даргомыжский создал около 100 романсов и песен. Самое важное в этом наследии – интонационное воплощение великой русской классической поэзии и русской речи. Даргомыжский глубоко по-своему чувствовал интонации русского слова, что повлияло на рождение его знаменитых романсов-монологов, отличающихся декламационностью в звуковом прочтении текста. К числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки можно отнести: «И скучно, и грустно», «Мне грустно», «Старый капрал» (текст П.Ж. Беранже в переводе В.С. Курочкина).

Русские композиторы-классики, составившие кружок, вошедший в историю мировой классики как «Могучая кучка», подтвердили устойчивость типологических характеристик русской национальной музыкальной культуры. Эстетические и творческие

позиции А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, их вокальное наследие изучаются в курсе истории музыки (3). Однако, учитывая направленность настоящего исследования, сочинения гениев русской музыкальной культуры, глубоко воплотивших ее национальные характеристики, нельзя оставить вне дополнительного анализа. При обращении к камерно-вокальным сочинениям «кучкистов» важно обратить внимание, что направленность творчества композиторов совпадает с типологическими особенностями русской музыкальной культуры как национального феномена мирового музыкального наследия.

А.П. Бородин – автор 16 романсов и песен. Российские исследователи полагают, что в сравнительно небольшом количестве произведений Бородину удалось воплотить разнообразные подходы в соотношении текста и музыки. К числу рекомендованных для самостоятельного изучения камерно-вокальных сочинений можно отнести романсы: «Спящая княжна» (текст самого композитора), «Для берегов отчизны дальной» (текст А.С. Пушкина).

Стиль гения русской музыки М.П. Мусоргского сложился в процессе осознанной интеграции традиционных типологических закономерностей развития музыкальной культуры России. При этом композитор открыл новые горизонты в развитии средств музыкальной выразительности, оцененные его европейскими последователями. Сам Мусоргский опирался и на достижения западных романтиков, и на наследие своих предшественников, воссоединив декламационность в интонировании русского слова, его речевых особенностей, и песенную мелодичность как главное достояние русской музыкальной классики. Своеобразие текстов камерно-вокальных произведений Мусоргского часто служит препятствием для перевода, понимания и трактовки его шедевров китайскими студентами. Поэтому важно к числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений отнести цикл «Песни и пляски смерти» (текст А.А. Голенищева-Кутузова).

Н.А. Римский-Корсаков известен в Китае, прежде всего, как автор оперной и программной симфонической музыки. Вместе с тем сфера его камерно-вокального наследия заслуживает особого внимания, поскольку композитор сосредоточился на воплощении в музыке лирической образной сферы русской поэзии X1X века. К числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки Римского-Корсакова следует отнести романсы: «На холмах Грузии» (текст А.С. Пушкина), «Редеет облаков летучая гряда» (текст А.С. Пушкина), «Звонче жаворонков пенье», «Не ветер, вея с высоты».

П.И. Чайковский – наиболее известный и любимый русской композитор в Китайской Народной Республике, органично воплотивший в своем творчестве национальные и общечеловеческие духовно-нравственные ценности. Освоению музыки Чайковского всегда уделяется должное внимание в курсе истории музыки. Однако диапазон творчества композитора огромен, и поэтому в русле нашего исследования китайским студентам полезно специально обратиться к шедеврам его камерно-вокальных сочинений. Чайковскому принадлежит более 100 романсов, которые относятся, в основном, к сфере вокальной лирики. Как считает российский исследователь, «в поэтическом источнике композитор стремился выделить основную мысль, соотносимую с тем или иным душевным состоянием, которую «переводил» в конкретную музыкальную интонацию» (3, с. 342). К числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки следует отнести романсы: «Нет, только тот, кто знал» (текст И.В. Гете в переводе Л.А. Мея), «Забыть так скоро» (текст А.Н. Апухтина), «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Благословляю вас, леса (тексты А.К. Толстого), «День ли царит» (текст А.Н. Апухтина).

Камерно-вокальное наследие России конца X1X – начала XX столетий подвержено влиянию стилевых течений нового Серебряного века русской культуры. В тот период ряд композиторов утратили интерес к русской поэзии и вокальной музыке, отдавая предпочтение инструментальным и театральным жанрам. (А.С. Скрябин, молодой И.Ф. Стравинский). Среди композиторов, сохранивших классические традиции русского романса, следует выделить С.И. Танеева и гения русской музыки С.В Рахманинова.

Камерно-вокальное творчество С.И. Танеева отличается приверженностью к традициям русской лирики. К числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений композитора следует отнести романсы: «В дымке-невидимке» (текст А.А. Фета), «Когда, кружась, осенние листы» (текст Эллиса).

В вокальном наследии С.В. Рахманинова особенно ценным является сочетание традиционного для русского музыкального искусства мелодизма и глубокого психологизма. Характерно, что композитор, будучи великим пианистом-виртуозом, придавал большое значение аккомпанементу и партия рояля в его романсах часто дополняет и завершает музыкальную мысль партии голоса. К числу рекомендованных для самостоятельного изучения произведений камерно-вокальной музыки Рахманинова следует отнести: «Не пой, красавица, при мне» (текст А.С. Пушкина), «Весенние воды» (текст Ф.И. Тютчева), «Сирень» (текст Е.А. Бекетовой), «Здесь хорошо» (текст Г.А. Галиной), «Вокализ».

В заключение можно сделать следующие **выводы**:

1. Для формирования системных музыкально-исторических знаний о русской камерно-вокальной музыке необходимо включить в профессиональную подготовку китайских студентов спецкурс (дисциплину по выбору) «Типологические характеристики русской музыкальной культуры».
2. Формирование системных музыкально-исторических знаний предполагает самостоятельную внеаудиторную работу по освоению классической камерно-вокальной музыки русских авторов. Согласно данному педагогическому условию студенты должны ориентироваться на специальный репертуар, содержание которого основано на сочетании исторического и монографического принципов анализа музыкальных произведений.
3. Немаловажную роль в формировании системных музыкально-исторических знаний играет педагогическое условие, направленное на эскизное освоение камерно-вокальных произведений русских композиторов в контексте типологических характеристик русской музыкальной культуры.
4. Осуществление межпредметного взаимодействия музыкально-исторической и вокальной подготовки как педагогическое условие является дополнительным фактором освоения разработанной методики освоения в классе вокала произведений русских композиторов в контексте типологических характеристик русской музыкальной культуры.
5. Включение в исполнительскую практику студентов произведений русской классической камерно-вокальной музыки способствует практическому применению полученных теоретических знаний в профессиональной деятельности будущего педагога-музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования. – М.: Прометей, 1990. – 186 с.
2. Лю Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта. Автореф. дис. на соискание уч. степени кандидата педагогических наук. – М.: МПГУ, 2017. – 20 с.

3. Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. Учебник. – СПб.: Планета музыки, 2015. – 480 с.
4. Рапацкая Л.А. Проблема исторической типологии русской художественной культуры в содержании отечественного гуманитарного образования // Ценности и смыслы. М., 2014, № 5, С. 18 – 25.
5. Рапацкая Л.А. Концептуальные основы содержания курса «История русской музыки» в контексте культурно-типологического подхода к музыкальному искусству // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 1(21). С. 78-89.

Чжан Бинь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 87274041@qq.com

Zhang Bin
Postgraduate Student, Department of Music Education
The Herzen State Pedagogical University

КЛЮЧЕВЫЕ КОМПОНЕНТЫ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ СФЕРЫ ЛИЧНОСТИ КАК ФАКТОР ПРИОБРЕТЕНИЯ СТУДЕНТОМ-БУДУЩИМ КОНТРАБАСИСТОМ В ВУЗЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ УСТОЙЧИВОСТИ

Аннотация. актуальность заявленной темы статьи обусловлена наличием противоречия между объективно высокими требованиями к психологической стабильности и адаптивности студента – будущего музыканта-контрабасиста и недостаточно разработанными психолого-педагогическими технологиями целенаправленного развития данного качества у студентов в вузе. Степень научной разработанности проблемы характеризуется наличием фундаментальных исследований в области психологии смысловой сферы и профессионального самоопределения, однако специфика их применения к подготовке контрабасистов в контексте ценностно-смысловой сферы личности будущего музыканта остается малоизученной.

Ключевые слова: образование, музыкально-исполнительское искусство, профессиональное музыкальное образование, ценностно-смысловая сфера, профессиональная устойчивость, педагогическая поддержка.

KEY COMPONENTS OF THE PERSONAL VALUE-SEMANTIC SPHERE AS A FACTOR IN THE ACQUISITION OF PROFESSIONAL STABILITY BY FUTURE DOUBLE BASS PLAYERS AT UNIVERSITY

Abstract. The relevance of this article's topic stems from the contradiction between the objectively high demands placed on psychological stability and adaptability in students who are future double bass players and the insufficiently developed psychological and pedagogical technologies for the targeted development of this quality in students at university. The degree of scientific development of this problem is characterized by the presence of fundamental research in the field of psychology of the personal value-semantic sphere and professional self-determination; however, the specifics of their application to the training of double bass players in the context of the personal value-semantic sphere of future musicians remains poorly understood.

Keywords: education, musical performance art, professional music education, personal value-semantic sphere, professional stability, pedagogical support.

В отечественной психологии понятие «ценностно-смысловая сфера» рассматривается как ядро личности, интегрирующее ее основные проявления. Так, Д.А.Леонтьев определяет следующим образом: «ценностно-смысловая сфера личности обеспечивает ее целостность и является основополагающей ее частью, посредством которой осуществляется смысловая регуляция жизни индивида» [4]. В структуре данной сферы традиционно выделяют два взаимосвязанных уровня: ценностный и смысловой.

Ценностный уровень составляют ценностные ориентации личности –социально обусловленные, устойчивые представления о значимых идеалах, целях и средствах деятельности, которые выполняют функцию отбора и ориентации в жизненных ситуациях.

Смысловой уровень представлен личностными смыслами - индивидуализированными, субъективными отражениями действительности, определяющими значимость тех или иных явлений для самого человека. Однако именно личностный смысл наполняет профессиональную деятельность внутренним содержанием, превращая ее из простого труда в призвание.

Классическим основанием для понимания иерархической организации ценностных ориентаций служит концепция М.Рокича, который поделил ценности на два основных «класса»: терминальные и инструментальные [13, с.438]. Ученый определял терминальные ценности, как убеждения человека о конечных целях, ради которых стоит жить. Им противостоят инструментальные ценности, понимаемые как убеждения человека о предпочтительных способах поведения или средствах достижения ценностей.

Данное разделение имеет фундаментальное значение для текущего исследования. Так, например, терминальные ценности (ценности-цели), такие как творческая самореализация, служение искусству, духовная удовлетворенность – выступают для будущего контрабасиста в роли своеобразного «внутреннего маяка», определяющего стратегическую направленность его профессионального пути и придающего ему глобальный смысл. В свою очередь, музыкально-исполнительские ценности (ценности-средства), к которым относятся профессиональное мастерство, трудолюбие, дисциплинированность, формируют тактический инструментарий, конкретные модели поведения, необходимые для последовательного движения к избранным терминальным целям.

Таким образом, выстраивается взаимосвязанным система, где иерархия этих ценностей формирует индивидуальную «концепцию желаемого», которая направляет усилия музыканта, определяя, ради чего он готов преодолевать неизбежные трудности освоения сложного инструмента. Исходя из всего выше сказанного, ценностно-смысловая сфера выполняет функцию ключевого внутреннего регулятора, не только побуждая музыканта-исполнителя к профессиональной деятельности, но и придавая ей осмысленность и устойчивость перед лицом внешних обстоятельств.

Для музыканта, чья деятельность сопряжена с публичностью, острой критикой и необходимостью постоянного психофизического самоконтроля, эта способность является особенно важной. Структура профессиональной устойчивости музыканта-исполнителя представляет собой комплекс взаимосвязанных компонентов.

Одним из базовых является самоэффективность - вера музыканта в собственную способность успешно решать профессиональные задачи, основанная на прошлом опыте и уверенности в своих силах. Данный компонент особо подробно рассмотрен А.Бандурой в 70-х годах. Психолог подчеркивал, что самоэффективность имеет ситуативный характер и не является обобщенным представлением индивида о собственных способностях [2, с.320].

С самоэффективностью тесно связана способность к адаптации, то есть гибкость к изменениям профессиональной среды - новые требования дирижера, смена репертуара или необходимость освоения смежных специальностей (звукорежиссура, продюсирование), о важности которых писал М. Г. Вильвовский: «от того, насколько учащийся будет адаптирован к условиям публичного выступления, зависит его успех в исполнительской деятельности» [5, с. 45-53].

Не менее важен компонент эмоциональной стабильности и стрессоустойчвости, который позволяет студенту- контрабасисту исполнителю управлять эмоциональным состояниям, минимизировать деструктивное влияние предконцертного волнения и

сохранять ясность мышления в ситуации публичного выступления. Базисом для всех вышеперечисленных компонентов служит осознанная мотивация, уходящая корнями в ценностно-смысловую сферу. И если мотивация студента-контрабасиста основана на глубоко усвоенных терминальных ценностях, а не только на внешних атрибутах успеха, его профессиональный путь приобретает стабильность.

Наконец, в современном музыкальном пространстве неотъемлемой частью профессиональной устойчивости становится готовность исполнителя к непрерывному обучению. Для студента-контрабасиста это может означать не только постоянное техническое совершенствование, но и, как показывает исследование Д.Ю. Захарьева, готовность к коррекции исполнительского аппарата, вплоть до смены школы и постановки рук для преодоления профессиональных барьеров [7, с.11-14]. Данный процесс, безусловно, требует высокой степени сформированности личностной зрелости будущего музыканта-контрабасиста и его осмысленности своей профессиональной деятельности.

Таким образом, теоретический анализ позволяет заключить, что профессиональная устойчивость музыканта - это системное качество, производное от зрелости его ценностно-смысловой сферы. Ценности и личностные смыслы задают вектор и наполняют энергией профессиональное движение, а компоненты устойчивости (самоэффективность, адаптивность и др.) выступают в роли психологических инструментов, обеспечивающих прохождение этого пути вопреки возникающим препятствиям.

Профессиональный путь контрабасиста характеризуется уникальным сочетанием ролевых функций и вызовов, которые формируют специфический комплекс требований к его личностной и профессиональной устойчивости. В отличие от многих других инструменталистов, чья карьера чаще ориентирована на сольную деятельность, контрабасист изначально существует в многомерном профессиональном поле, где различные амплуа предъявляют к нему зачастую противоречивые требования.

Основной и наиболее массовой является роль оркестранта-ансамблиста. В этом качестве музыкант должен в совершенстве владеть искусством коллективного музицирования, предполагающим безусловное подчинение воле дирижера, тонкое слуховое взаимодействие с группами оркестра и способность к длительной концентрации при исполнении зачастую технически не сложной, но чрезвычайно ответственной партии, составляющей фундамент всего звучания.

Такая «роль второго плана», как справедливо отмечается в исследованиях профессионального самоопределения, требует особого типа личности, для которой значима ценность служения общему делу и, которая не испытывает фрустрации от недостатка сольной аплодируемой активности.

Как подчеркивают П.Б. Беккерман, Т.Е. Беккерман и А.А. Давыдова, анализируя смежную специальность концертмейстера, такая работа «требует высочайшего уровня профессиональной подготовки и высокого уровня ансамблевой культуры». Это в полной мере применимо и к оркестровому контрабасисту, чье мастерство заключается не в виртуозном соло, а в безупречном звуковедении, ритмической стабильности и умении быть надежной опорой коллектива. [3, с.147-154].

Кардинально иную группу вызовов формирует сольная карьера контрабасиста. Будучи явлением относительно редким, она предъявляет к исполнителю высочайшие, подчас запредельные требования. Как отмечается в специализированных источниках, посвященных основам сольного мастерства, контрабасист-солист сталкивается не только с необходимостью преодоления объективных технических сложностей инструмента, связанных с его размерами и физикой извлечения звука, но и с колоссальным психологическим давлением.

Это давление объясняется как уникальностью самой роли, заставляющей доказывать саму возможность сольной карьеры на этом инструменте, так и повышенными ожиданиями аудитории и критики. В такой ситуации профессиональная устойчивость солиста напрямую зависит от силы его внутренней мотивации и уверенности в избранной творческой миссии.

Третья значимая профессиональная траектория - педагогическая деятельность. В данном случае фокус смещается с собственного исполнительства на умение транслировать знания, корректировать исполнительский аппарат студента и формировать его художественное сознание. Эта роль требует уже иной компетенции - способности к регулярной рефлексии, анализу чужой игры, терпения и коммуникативных навыков. Следовательно, педагог-контрабасист должен поддерживать свою собственную исполнительскую форму, что создает дополнительную нагрузку и требует внутренней дисциплины.

Современная реальность вносит в этот, так называемый, треугольник «оркестрант-солист-педагог» четвертое измерение - вспомогательные специальности. П.Б. Беккерман и его соавторы указывают на появление в вузах факультетов «по так называемым вспомогательным направлениям, с точки зрения музыкантов. То есть, эти специалисты поддерживают жизнеспособность любого музыкального проекта: звукорежиссер, музыкальный журналист, музыкальный продюсер, пиар-директор и т.д.» [3, 147-154]. Для студента-контрабасиста осознание этого широкого спектра возможностей может выступать как фактор, снижающий тревожность, так и фактор, провоцирующий кризис самоопределения, заставляя задуматься о целесообразности продолжения узко инструментальной карьеры.

Большое количество профессиональных ролей и траекторий усугубляется действием ряда внешних и внутренних факторов риска, непосредственно угрожающих профессиональной устойчивости. К внешним факторам относится высокая конкуренция на рынке труда, особенно в сегменте престижных оркестров, и общая нестабильность трудоустройства, характерная для сферы культуры.

Внутренние факторы носят в основном психофизиологический характер. Физические нагрузки, связанные с габаритами и весом инструмента, необходимостью длительного сохранения статичной позы, порождают риск развития профессиональных заболеваний опорно-двигательного аппарата, которые, как показывает Д.Ю. Захарьев, являются критически важными для контрабасиста. Он отмечает, что «исполнительский аппарат каждого контрабасиста индивидуален и строение кисти определяет принципиальный выбор смычка и его способа держания», а «часто неверный выбор смычка приводит к проблемам с игровым аппаратом (зажатость предплечья, боль в кисти, невозможность выдержать крупоне техничное музыкальное произведение на должном уровне исполнения)» [7, с.11-14]. Подобные проблемы не только ограничивают карьерный рост, но и наносят удар по самоидентификации музыканта.

На стыке внешних и внутренних факторов возникают кризисы профессионального самоопределения. Они могут быть спровоцированы как внешними обстоятельствами (неудачное прослушивание, потеря места в оркестре), так и внутренними переломами, связанными с необходимостью кардинальной перестройки игровых навыков. Тем самым, специфика профессионального становления контрабасиста заключается в необходимости постоянного лавирования между различными ролевыми моделями и преодоления многоуровневых вызовов, что делает проблему целенаправленного формирования его профессиональной устойчивости особенно острой.

Вызовы профессиональной деятельности контрабасиста, рассмотренные раннее, могут быть успешно преодолены лишь при условии наличия у музыканта сформированного ценностно-смыслового стержня. Данный внутренний каркас, состоящий из

взаимосвязанных и иерархически организованных компонентов, не только придает осмысленность ежедневному труду, но и выступает в роли психологического буфера, поглощающего удары профессиональных неурядиц.

Центральным среди этих компонентов является - ценность служения искусству и музыке. Эта глубинная, терминальная ценность, противопоставляемая сиюминутной ценности «успеха любой ценой», позволяет музыканту интерпретировать свою деятельность не как способ достижения внешних атрибутов признания, а как миссию.Такой ценностный ориентир формирует принципиально иную реакцию на неудачи: критика или неудачное прослушивание воспринимаются не как крах личности, а как частная трудность на пути служения более высокой цели. Это служит мощным щитом против деструктивного давления коммерциализации и конъюнктуры рынка, позволяя сохранять верность художественным принципам и поддерживая внутреннюю целостность.

Неразрывно с ценностью служения связано осознание социальной значимости профессии контрабасиста. Понимание того, что его значимости профессии контрабасиста. Понимание того, что его инструмент является фундаментом оркестрового звучания, «основой, на которой держится все здание гармонии», по выражению Л.В. Ракова, формирует прочную профессиональную идентичность даже в условиях «роли второго плана» [12, с.186].

Это осознание трансформирует ситуацию отсутствия сольной аплодируемой активности в ощущение сопричастности к созданию грандиозного художественного целого. Осмысление своей роли в сохранении и трансляции культурного наследия, в обеспечении звуковой основы музыкального произведения придает деятельности контрабасиста высокий социальный смысл, что является стабилизирующим фактором, нивелирующим уязвимость самооценки от внешнего признания.

Данный социальный аспект находит свое глубоко личное, индивидуализированное преломление в личностном смысле профессиональной деятельности. Это ответ на экзистенциальный вопрос: «Зачем я это делаю?», который определяет качество мотивации.

Преобладание внутренней мотивации, основанной на удовольствии от самого процесса музицирования, от преодоления технических сложностей и соприкосновения с художественными образами, над внешней мотивацией (оценки, аплодисменты, конкурсные места) является ключевым условием устойчивости. Именно внутренняя мотивация, как отмечается в исследовании Базаевой Ф.У., тесно связана с концепцией «творческой самореализации» [1, с.124-126], которая понимается как фундаментальная человеческая потребность в осуществлении своей талантов.

Для контрабасиста, путь которого полон объективных трудностей, такая самореализация становится неиссякаемым источником энергии и устойчивости к внешним негативным подкреплениям. Поскольку его профессиональная деятельность по своей сути коллективна, важнейшим поддерживающим компонентом выступает ценность профессиональной общности и коммуникации.

Осознание себя частью сообщества коллег, готовность к переговорам и наставничеству создает систему социальной поддержки, без которой невозможно противостоять профессиональному выгоранию и чувству одиночества. Возможность разделить сомнения с педагогом, получить совет от опытного оркестранта, обсудить творческие искания в кругу единомышленников - все это укрепляет профессиональную устойчивость, предоставляя эмоциональные и интеллектуальные ресурсы для преодоления кризисов.

В работе Саитхужиной Э.Р. и Савченкова А.В. сказано: «при выявлении ярких представителей одного из вспомогательных направлений… стоит задействовать опросный ресурс», так как это «может помочь непосредственно студенту в творческой и

профессиональной самореализации, возможно, в неожиданно более желанной профессии» [14, с. 45-50]. Именно гибкость позволяет воспринимать такие перемены не как поражение или уход из профессии, а как ее логическое развитие и расширение, что предотвращает маргинализацию и чувство невостребованности, сохраняя при этом психологическое благополучие музыканта.

Наконец, в условиях современного многополярного музыкального мира критическую важность приобретает гибкость смыслов и ценностей. Эта способность к смысловой и ценностной переориентации без утраты профессиональной идентичности. Данный компонент проявляется в готовности переосмыслить свою карьерную траекторию, например, частично или полностью уйдя в смежные специальности, если того требуют обстоятельства или открываются новые возможности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базаева Ф. У. Творческая самореализация как психолого-педагогический феномен // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – № 5 (72). – С. 124-126.
2. Бандура А. Теория социального научения. – СПб.: Евразия, 2000. – 320 с.
3. Беккерман П. Б., Беккерман Т. Е., Давыдова А. А. О некоторых вопросах профессионального самоопределения студентов музыкальных специальностей // Humanity space International almanac. – 2020. – Т. 9, № 3. – С. 147-154.
4. Великанова (Герасимова) А. С., Шейфель Е. Б., Каишева Э. Н., Нсенгийюмва Д. Ценностно-смысловая сфера личности: структура и функции // Мир науки. Педагогика и психология. – 2025. – Т. 13, № 3. – [Электронный ресурс]. – URL: https://mir-nauki.com (дата обращения: 26.10.2025).
5. Вильвовский М. Г. Психологическая адаптация учащихся к ситуации публичного выступления // Психология обучения. – 2016. – № 8. – С. 45-53.
6. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. – СПб.: Питер, 2007. – 368 с.
7. Захарьев Д. Ю. Реализация индивидуального подхода в обучении контрабасистов (науч. рук. – Е. С. Полякова) // Актуальные вопросы современного музыкального образования: сб. статей. – Минск: БГПУ, 2023. – С. 1-4.
8. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл, 2007. – 511 с.
9. Маланова С. В. Методологические и теоретические основы психологии. – М.: Изд-во Московского психолого-социального института; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2005. – 188-190 с.
10. Петровский В. А. Психология неадаптивной активности. – М.: Российский открытый университет, 1992. – 633 с.
11. Полякова Е. С. Психологические основы музыкально-педагогической деятельности: монография. – 2-е изд. испр. – Минск: Бел. гос. пед. ун-т, 2005. – 195 с.
12. Раков Л. В. Учиться, знать, уметь: об исполнительстве и обучении игре на смычковом контрабасе. – М.: Композитор, 2009. – 186 с.
13. Рокич М. Природа человеческих ценностей. – N. Y.: Free Press, 1973. – 438 с.
14. Саитхужина Э. Р., Савченков А. В. Управление процессом профессионального самоопределения у студентов СПО // Профессиональное образование и рынок труда. – 2021. – № 3. – С. 45-50.
15. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник / Пер. с англ. и нем. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
16. Фуфаев И. В. Диагностика творческой активности обучающихся // Вестник ЧГПУ. – 2010. – № 5. – С. 255-259.

Цзи Юйчи
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»
e-mail: 416332536@qq.com

Ji Yuchi
Postgraduate Student, Department of Music Education
The Herzen State Pedagogical University

ВОКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ «БЕЛЬКАНТО». ПОДГОТОВКА ВОКАЛИСТОВ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И ЕГО ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Аннотация. С популяризацией и развитием музыкального образования в Китае вокальная подготовка как важная составляющая музыкального образования приобретает все большее значение и роль. В системе профессионального музыкального образования Китая вокальная подготовка не только помогает студентам овладеть основными музыкальными навыками и выразительностью, но и способствует развитию их культуры и художественных устремлений. Поэтому вопросы, связанные с исследованием форм и методов, проблем и возможностью их решения в процессе вокальной подготовки в системе музыкального образования Китая имеют очень важную практическую и теоретическую ценность. На протяжении нескольких десятилетий конца XX-ого – начала XXI веков прослеживается повышение международного влияния бельканто. В условиях глобализации культурная “мягкая сила” занимает все более важное место в конкуренции между странами. Систематическая вокальная подготовка в направлении «бельканто» для воспитания большего числа высококвалифицированных вокалистов может повысить влияние китайского вокала на международной музыкальной сцене. Давно назревшая необходимость специального исследования, посвященного целенаправленному рассмотрению методики музыкального воспитания и образования вокалистов в Китае на основе детального изучения произведений итальянского оперного бельканто первой половины XIX в., делает тему исследования чрезвычайно актуальным.

Ключевые слова: вокальная подготовка, бельканто, профессиональное музыкальное образование, Китайская Народная Республика.

BEL CANTO VOCAL STYLE. VOCALIST TRAINING IN THE CHINESE PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION SYSTEM: FORMULATION OF THE RESEARCH PROBLEM AND ITS MAIN DIRECTIONS

Abstract. With the popularization and development of music education in China, vocal training as an important component of music education is becoming increasingly important and important. In China's professional music education system, vocal training not only helps students master basic musical skills and expressiveness, but also promotes the development of their culture and artistic aspirations. Therefore, questions related to the study of forms and methods, problems and the possibility of their solution in the process of vocal training in the Chinese music education system have a very important practical and theoretical value. Over the course of several decades of the late 20th and early 21st centuries, there has been an increase in the international influence of bel canto. In the context of globalization, cultural “soft power” is taking an increasingly

important place in competition between countries. Systematic vocal training in the direction of "bel canto" to educate more highly qualified vocalists can enhance the influence of Chinese vocals on the international music scene. The long-overdue need for a special study devoted to the purposeful consideration of the methods of musical education and vocalist education in China based on a detailed study of the works of the Italian operatic bel canto of the first half of the 19th century, makes the research topic extremely relevant.

Keywords: vocal training, bel canto, professional musical education, China

Введение. В течение нескольких десятилетий явно прослеживается повышение международного влияния бельканто. Систематическая вокальная подготовка в направлении «бельканто» для воспитания большего числа высококвалифицированных вокалистов может повысить влияние китайского вокального искусства на международной музыкальной сцене. В системе профессионального музыкального образования Китая вокальная подготовка не только помогает студентам овладеть основными музыкальными навыками и выразительностью, но и способствует развитию их культуры и художественных устремлений. Поэтому вопросы, связанные с исследованием форм и методов, проблем и возможностью их решения в процессе вокальной подготовки в системе музыкального образования Китая имеют очень важную практическую и теоретическую ценность.

Давно назревшая необходимость специального исследования, посвященного целенаправленному рассмотрению методики музыкального воспитания и образования вокалистов в Китае на основе детального изучения произведений итальянского оперного бельканто первой половины XIX в., делает тему исследования чрезвычайно актуальной. Учитывая особенности географического положения и удалённость некоторых районов Китая, возникает необходимость использования возможностей современных цифровых и дистанционных образовательных технологий для активного включения их в разрабатываемые современными педагогами-вокалистами системы обучения вокальному искусству в китайских вузах, которые могут быть территориально удалены, что затрудняет доступ к системе образования как талантливых студентов, так и педагогов-вокалистов, имеющих специальную подготовку для ведения образовательной деятельности на высоком профессиональном уровне.

Вокальный стиль «бельканто»

Вокальный стиль «бельканто» (Bel Canto) возник в Италии в конце XVI – начале XVII века и характеризуется ярким, богатым, мягким тембром голоса, обладающим сильным резонансом и металлическим оттенком. Усиление вокальной подготовки в направлении «бельканто» в системе музыкального образования обычных университетов способствует передаче и распространению этого выдающегося вокального стиля, развитию культуры китайских музыкантов.

Итальянская опера на протяжении почти трех веков (XVII-XIX) занимала одно из центральных мест в европейской музыкальной культуре. Обобщая свидетельства теоретиков XVIII в., американский музыковед Леонард Ратнер в монографии «Классическая музыка» пишет о лидирующем положении итальянской музыки в XVIII - первой половине XIX вв. [1, p. 335]. В полемике, которая неоднократно возникала, прежде всего, между французским и итальянским оперными идеалами (например, в «Истории музыки» Ж. Бонне [2], в известных эстетических «войнах» XVIII в. — буффонов, глюкистов и пиччинистов) даже оппоненты итальянской оперы признавали ее главенство в Европе. В XIX в. немецкая, французская, русская оперные традиции во многом развивались в оппозиции к итальянской. Показательны в этом отношении многочисленные высказывания любителей музыки того времени. Один из путешественников, например, отмечал, что «немцы заимствовали оригинальный вкус пения из Италии», подчеркивая тем самым

приоритет итальянской вокальной школы [1, p. 336].

Итальянская опера первой половины XIX столетия связана с творчеством композиторов Дж. Россини (1792-1868), В. Беллини (1801-1835), Г. Доницетти (1797-1848), с деятельностью выдающегося вокального педагога М. Гарсиа-отца (1775-1832), М. Гарсиа-сына (1805-1906), прославленных певиц и певцов И. Кольбран (1785-1845), М. Малибран (1808-1836), Дж. Пасты (1797-1865), Дж. Рубини (1794-1854). В большинстве музыковедческих работ этот период относят к эпохе бельканто\ Термин bel canto (ит. «прекрасное пение») вошел в употребление с середины XIX в. Первые упоминания о нем, по-видимому, встречаются у Дж. Паччини (1796-1867) в его программе для обучавшихся пению в г. Лукка (1820-е гг.) и у Н. Ваккаи (1790-1848) в сочинении «12 ариетт для изучения итальянского бельканто» (1840). Характерными чертами, бельканто Россини считал естественный красивый голос, искусство вокальной орнаментики и чувство стиля, которому нельзя научить, но можно освоить, слушая хороших итальянских певцов (цит по: [3, с. 381]). В музыковедческой литературе XX в. термин *bel canto* трактуется, весьма широко: как вокально-исполнительское искусство, как стиль, композиторского творчества, как педагогическая традиция. В энциклопедических источниках, и литературе нашего времени необходимыми составляющими бельканто называются красота тембра, ровность голоса на протяжении всего диапазона, абсолютный контроль дыхания (*filar il suono*), владение legato, блестящая виртуозная техника (цит. по: [4, S. 58]), умение импровизировать [5].

Принципиально важным для определения сути бельканто, как нам кажется, является то, что в музыкальных явлениях, обозначаемых этим термином, приоритетную эстетическую ценность имеет вокальное искусство, в котором органично сочетаются виртуозное и кантиленное пение. И драматические задачи, и обусловленность поэтическим текстом, и характерность образа не доминируют, а уступают место самоценной красоте музыки, сконцентрированной прежде всего в вокальной мелодии. Поэтому мы присоединяемся к позиции тех исследователей, которые считают первую половину XIX в. последним этапом и последним взлетом итальянского бельканто.

Если музыка Россини, как правило, всегда вызывала восторженные характеристики — и у современников, и у историков, — то творчество Беллини и Доницетти, оценивалось отнюдь не всегда единодушно. На протяжении многих лет сочинения этих композиторов считали промежуточным, кризисным этапом в развитии итальянской оперы. Беллини и Доницетти начинали свою карьеру в период, когда на оперной сцене Италии всецело царил Россини. Известный итальянский критик Джузеппе Мадзини (1805-1872) называл композитора величайшим гением эпохи [6], Г. Рейне — «божественным маэстро», сравнивая Россини с «солнцем Италии, расточающим звонкие лучи по всему миру» и неустанно наслаждаясь его «золотыми тонами; звездами мелодий, искрящимися мотыльковыми грезами» [7, с. 48].

Анализируя соотношение колоратуры и поэтического текста, мы опирались, в основном, на метод итальянского ученого и музыканта XIX в. Б. Азиоли [8; 9, p. 41], который идентифицировал музыкальную фразу с различными размерами стиха (verso settinario, verso ottonario, и др.).

Разработка методических рекомендаций для обучения студентов китайских вузов по курсу «Изучение бельканто как усиление вокальной подготовки»

Основания. Исследование традиции бельканто показало, что это явление развивалось в тесном взаимодействии вокальной педагогики, композиторского творчества и исполнительской практики. Такое взаимодействие проявлялось в том, что композиторы создавали оперные партии, ориентируясь на вокально-технические возможности конкретного певца; что вокалисты, добавляя свои виртуозные вставки и орнаментальные

украшения, невольно становились соавторами композитора. Изменения, происходящие в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве, сказывались на методах обучения искусству пения, что нашло отражение в теоретических трактах того времени.
Мелодические стили Россини, Беллини, Доницетти имеют ряд существенных сходных черт, которые во многом корреспондирует с принципами, господствующими в вокальном исполнительстве первой половины XIX в., и понятием стиля, сформулированным Мануэлем Гарсиа в его «Школе пения». У всех трех композиторов-присутствуют *canto spianato, canto fiorito, canto declamato* с характерными для них мелодико-ритмическими, темповыми и артикуляционными свойствами. Помимо этого, мелодическая структура вокальной партии, соотносится с регистровым строением голоса, характером оперного героя, его статусом в опере и типом голоса. Важными принципами структурной организации мелодии: являются симметрия мотивов, фраз и более крупных синтаксических единиц, приемы мелодического развития и др. Сопрановые партии, всех трех композиторов, рассчитаны, в целом, на ставшую типичной для бельканто — XVIII в., двухрегистровую манеру пения — грудным (*di petto*) и головным (*di testo*) способами звукообразования — с высоким, как и у кастратов уровнем перехода на звуках c2, d2, указанных в трактате Този или fi, gi, обозначенных как переходные тоны в работах более позднего времени Манчини и Манштейна.

Вместе с тем, вокальные партии Россини, Беллини и Доницетти имеют свои индивидуальные, особенности: признаки spianato, *canto fiorito, canto declamato* проявляются по-разному и в разных сочетаниях. Россини является мастером фигурированного пения, Беллини — кантиленного; в мелодиях Доницетти значительно возрастает роль декламации. (Фигурированное пение – это техника исполнения мелодии, при которой отдельные ноты мелодической линии подвергаются фактурной разработке, украшениям и видоизменениям, включая возможности использования орнаментики, вариаций, ритмических и мелодических узоров. Термин широко применяется в различных музыкальных жанрах, включая джаз и вариационную форму.) Она используется не только вt речитативных построениях, но-и внедряется в *canto spianato, canto fiorito*. Все три элемента бельканто свободно чередуются, плавно перетекают друг в. друга. Существуют и отличия в том, как, композиторы трактуют колоратуру. Россини и Доницетти в большинстве случаев рассматривают ее как виртуозную вставку, интонационно и ритмически контрастирующую с темой. Беллини выводит колоратуру из самой темы, ее мелодических распевов и фиоритур. Орнаментика оказывается «вплавленной» в мелодическую-линию арии и в тоже время еще больше скрепляет мотивы, между собой. В некоторых сопрановых ариях, и партиях Доницетти, в отличие от Россини и Беллини, использует средний голосовой регистр со смешанным, типом звукообразования: B" вокальной теории, эта идея «регистрового микста» на среднем; участке диапазона женских голосов (*epcis2*) была впервые высказана и обоснована Гарсиа.

Вокальная педагогика, теория и исполнительская практика бельканто XIX в. продолжала традиции XVIII столетия, но и внесла немало нового. Воспитание певца, которому в равной степени было доступно исполнение протяженных кантиленных мелодий и ярких виртуозных украшений, который обладал значительным диапазоном голоса и умел петь в разных «манерах», который свободно владел различными исполнительскими нюансами, позволявшими добиться выразительного — остро экспрессивного или лирического, проникновенного звучания — было основной целью вокальной педагогики первой половины XIX столетия. Эти принципы отвечали не только неким основополагающим законам вокального исполнительства в целом, поскольку позволяли в полной мере раскрыть достоинства голоса, но и эстетическим требованиям романтической оперы с ее яркими образами и завораживающе красивыми мелодиями, которыми

изобилуют партитуры Россини, Беллини и Доницетти.

О необходимости разработки методических рекомендаций по курсу «Изучение бельканто как усиление вокальной подготовки студентов китайских вузов»

Давно назревшая необходимость специального исследования, посвященного целенаправленному рассмотрению методики музыкального воспитания и образования вокалистов в Китае на основе детального изучения произведений итальянского оперного бельканто первой половины XIX в., делает тему исследования чрезвычайно актуальной (см. подробнее в нашей статье [10], опубликованной в сборнике трудов по материалам 58th LISBON International Conference on “Humanities, Social Sciences & Cultural Studies”, которая проходила в Португалии в период с 10 по 12 сентября 2025 года). Учитывая особенности географического положения и удалённость некоторых районов Китая, возникает необходимость использования возможностей современных цифровых и дистанционных образовательных технологий для активного включения их в разрабатываемые современными педагогами-вокалистами системы обучения вокальному искусству в китайских вузах, которые могут быть территориально удалены, что затрудняет доступ к системе образования как талантливых студентов, так и педагогов-вокалистов, имеющих специальную подготовку для ведения образовательной деятельности на высоком профессиональном уровне.

Приведём примеры известных китайских вокалистов, которые достигли высоких результатов и имеют выдающийся международный опыт в этом направлении:

- Лао Чаньюн, профессор Шанхайской консерватории, заведующий кафедрой вокала, известен как "первый баритон Азии". В течение одного года трижды выигрывал первые места на 41-м Турлуазском международном вокальном конкурсе во Франции, Всемирном оперном конкурсе Доминго и Норвежском международном вокальном конкурсе королевы Сони. Он стал первым китайским оперным певцом, выступившим на мировой оперной сцене, а также любимым учеником мастера Доминго. Лао Чаньюн выступал во многих странах мира, сотрудничал с множеством ведущих артистов и оркестров, получив высокие оценки.
- Хэ Хуэй, всемирно известный голос сопрано, профессор вокала Сианьской музыкальной академии, славится как яркая звезда китайского оперного мира. Исполняла главные партии в многочисленных мировых операх, таких как "Пупечка", "Тоска" и др. За свою глубокую и нежную интерпретацию, а также выдающиеся певческое мастерство завоевала широкое международное признание. Неоднократно получала награды на международных конкурсах вокала, в том числе заняла первое место на 42-м Международном конкурсе вокала им. Верди в Италии, став первой китаянкой, которая завоевала эту честь. Как первое китайское сопрано, успешно вышла на сцену таких мировых оперных театров, как Метрополитен-опера в США, Скала в Милане и др., демонстрируя необыкновенный талант китайских оперных певцов.

Сотрудничала со многими широко известными артистами и оркестрами, такими как Нью-Йоркский филармонический оркестр, Лондонский симфонический оркестр и др., выступления в которых принесли Хэ Хуэй международную славу. Неоднократно приглашалась на международные важные музыкальные фестивали и концерты, такие как Зальцбургский музыкальный фестиваль, Венский музыкальный фестиваль и др., становясь таким образом своеобразным мостиком для культурного обмена между Китаем и Западом. На примере достигнутого успеха этими вокалистами можно проследить рост мировой популярности китайских певцов на мировой арене и их благотворное влияние на развитие и рост популярности профессионального обучения вокалу. Эти выдающиеся исполнители доказывают, что Китай способен обеспечить качественное вокальное образование в области бельканто.

Конкретизация проблем исследования. Личный опыт работы в университете небольшого китайского города дал возможность непосредственно увидеть целый ряд проблем, связанных с профессиональным обучением вокалу в Китае. Практически все выдающиеся китайские профессиональные вокалисты – это выходцы таких крупных городов, как Пекин и Шанхай. Безусловно, у Китая есть своя народная музыка, и в вокальном искусстве больше внимания уделяется обучению фольклорному направлению, в частности народному пению, особенно в относительно отдалённых или глубоких регионах Китая.

Что касается обучения стилю бельканто, то в развитых городах оно находится на хорошем уровне, но в университетах маленьких городов ему не уделяется столько внимания. Кроме того, существуют большие проблемы с наличием профессиональных преподавателей бельканто, которые, вероятно, если и есть, то не обладают достаточным профессионализмом и глубоким чётким и ясным пониманием бельканто. Впоследствии, студенты, обученные этими преподавателями, становятся учителями в начальных и средних школах, таким образом, формируя замкнутый круг из недоученных преподавателей.

Все вышесказанное позволяет сформулировать следующие, характерные для профессионального обучения вокалу в современном Китае, *противоречия*:

- Противоречие территориальной дифференциации. В Китае выдающиеся певцы в основном сосредоточены в крупных городах, таких как Пекин и Шанхай, в то время как уровень образования по вокалу (бельканто) в менее развитых регионах относительно низок. Это может быть связано с уровнем экономического развития разных регионов, неравномерным распределением образовательных ресурсов и степенью внимания к культуре. Крупные города обладают большим количеством образовательных ресурсов, лучшей экономической базой и более широкими возможностями для культурного обмена, что привлекает больше выдающихся певцов и преподавателей вокала.
- Противоречие в направлении подготовки вокального искусства. В китайском вокальном искусстве больше значения уделяется культивированию национального пения, в то время как подготовке бельканто не уделяется должного внимания. Это может быть связано с традициями китайской национальной музыки, эстетическими предпочтениями и направлением образовательной политики. Национальное пение, являясь важной частью китайского вокального искусства, имеет глубокие исторические и культурные корни, поэтому оно играет главенствующую роль в воспитании следующего поколения вокалистов. Однако бельканто, как важное направление международного вокального искусства, в Китае развивается с определенными ограничениями.
- Противоречие нехватки профессиональных преподавателей бельканто. Существуют большие проблемы с наличием профессиональных преподавателей бельканто, т. к. некоторые из них могут не обладать должными профессиональными знаниями и опытом преподавания бельканто. Это может быть связано со степенью распространения бельканто в Китае, каналами подготовки профессиональных преподавателей, а также спросом и предложением на образовательном рынке. Поскольку развитие бельканто в Китае относительно позднее, а подготовка профессиональных преподавателей требует времени и ресурсов, это приводит к нехватке профессиональных преподавателей бельканто в некоторых регионах.
- Противоречие “порочного круга” качества образования. Из-за отсутствия профессиональных знаний у некоторых преподавателей бельканто их ученики имеют недостатки в вокальных навыках и выразительности. Когда эти ученики становятся учителями средней школы, эта недостаточность передается следующему поколению учеников, тем самым образуя порочный круг. Это в основном связано с профессиональной

квалификацией, методами обучения и образовательными концепциями преподавателей. Если преподаватели не обладают профессиональными знаниями и опытом преподавания или используют ненадлежащие методы и концепции обучения, это будет отрицательно сказываться на обучении и выступлениях учеников по вокалу. Это отрицательное влияние будет постепенно накапливаться с течением времени, в конечном итоге приводя к порочному кругу качества образования.

Таким образом, в китайском образовании вокала существуют *проблемы* территориальной дифференциации и неравномерного развития направлений подготовки. Выдающиеся певцы и преподаватели вокала чаще всего сосредоточены в крупных городах, в то время как развитие бельканто относительно ограничено.

Недостаток педагогических ресурсов и порочный круг качества образования являются основными проблемами, стоящими перед китайским вокальным образованием в настоящее время.

Состояние научной разработанности проблемы исследования.

Данная исследовательская тема глубоко погружается в изучение современного состояния вокальной подготовки в системе профессионального музыкального образования Китая, особенно в ситуации с преподаванием бельканто. Для нашего исследования особенно важны труды российских авторов, известных вокалистов-педагогов, таких как М. И. Глинка, М. А. Сушлин, А. Ч. Бротвольская, Г. А. Варламов, В. И. Юшманов. Немаловажны труды зарубежных педагогов-вокалистов, таких как Мануэль Дель Пополо Винсенте Гарсиа (обобщил ряд принципов и методов вокального обучения, написал и издал «Метод и упражнения по пению»), Мануэль Патрисио Родригес Гарсиа (выдвинул теорию «глотального удара» и изобрёл ларингоскоп для наблюдения за деятельностью гортани во время звукоизвлечения), Матильда Маркези (написала 24 тетради упражнений «Бельканто: теоретический и практический метод пения»).

Что касается трудов китайских педагогов-вокалистов, следует признать, что китайская библиотека литературы отличается не только малым количеством источников, но и узким спектром исследовательских проблем. В основном это небольшие статьи в профессиональных журналах, посвященные отдельным аспектам технического развития студентов.

В настоящее время в Китае наблюдается недостаточная осведомлённость о текущем состоянии профессионального обучения вокалу. Нехватка теоретической базы и обозначенные противоречия очерчивают тематику будущего исследования, которое направлено на решение этих проблем и содействие постоянному и здоровому развитию китайского вокального образования.

Отметим следующие, выявленные нами на предварительном этапе проводимого нами педагогического эксперимента основные факторы, влияющие на уровень вокальной подготовки в Китае:

1. Наблюдается значительное воздействие региональных различий на уровень образования в области вокального искусства.
2. Существуют значительные различия в уровне образования в области вокального искусства между крупными городами (такими как Пекин, Шанхай) и менее развитыми регионами, которые обусловлены в основном уровнем экономического развития и, соответственно, распределением образовательных ресурсов, а также степенью внимания к вокальной культуре в целом.
3. В текущей системе образования в области вокального искусства Китая существует неравновесие в направлениях подготовки народного и бельканто пения, причем больше внимания уделяется народному пению.
4. Отмечается нехватка преподавателей бельканто, что существенным образом

влияет на качество образования:

5. Существуют проблемы в отборе и подготовке преподавателей бельканто, и некоторые преподаватели не обладают профессиональными знаниями и опытом преподавания бельканто.

Таким образом, в текущей системе образования в области вокального искусства существует порочный круг в качестве реализуемого вокального образования в Китае, когда некоторые преподаватели не обладают профессиональными знаниями, что приводит к неэффективному обучению студентов и, в свою очередь, влияет на подготовку следующего поколения студентов «Вокальная подготовка в системе профессионального музыкального образования в Китае».

Объект нашего исследования – обучение вокалу в системе профессионального музыкального образования Китая.

Предмет исследования – теоретические и практически методы обучения вокалу в музыкальных университетах современного Китая и России.

Цель исследования – выявление состояния, проблем и мер по улучшению обучения вокалу в системе профессионального музыкального образования Китая.

Задачи исследования:

- найти пути и средства повышения доступности и равномерности вокального образования,
- проанализировать способы сокращения территориального разрыва в уровне вокального образования между крупными городами и отсталыми районами,
- выявить механизмы оптимизации и распределения образовательных ресурсов, с целью увеличить вложения в вокальное образование, включая преподавательский состав, оборудование и учебные помещения,
- определить методы популяризации обучения западному пению, в частности стилю бельканто в современном Китае,
- предложить разнообразные методы обучения, включая онлайн-обучение, индивидуальное обучение, практическое обучение, обладающие высокой эффективностью и способностью поддерживать мотивацию учащихся,
- рассмотреть альтернативы содействия всестороннему развитию профессионального вокального образования в Китае,
- апробировать в реальном учебном процессе разработанную программу, направленную на обогащение художественного и культурного багажа учащихся, расширение их кругозора и мировоззрения,
- выявить специфику профессиональной подготовки преподавателей в жанре бельканто, с целью обеспечения высокого качества образования вокалу и разрыва “порочного круга” в обучении бельканто.

Для решения поставленных задач и проверки исходных предпосылок были использованы следующие *методы исследования*:

- теоретические – структурный анализ научной литературы (музыкальная педагогика, теория вокального исполнительства, искусствоведение),
- применение методов дедукции и индукции, аналогии и моделирования,
- обучения вокальному исполнительству в стиле бельканто на практике и проведение педагогического эксперимента,
- обобщение и систематизация материала с позиций поставленной темы исследования, контент-анализ литературных источников;
- эмпирические – наблюдение, анкетирование, интервьюирование, экспертные оценки, - количественная и качественная обработка полученных данных,
- корректирующий анализ собственных уроков вокала в учреждениях образования Китая.

Исходя из поставленных задач, выдвигается *гипотеза исследования*, в соответствии с которой освоение профессиональных вокальных навыков бельканто в китайских музыкальных университетах будет эффективным при соблюдении следующих условий:

- разработка систематизированной системы обучения, а именно создание системы обучения бельканто, разработка научно обоснованных учебных курсов, обеспечивающих систематическое изучение и овладение учащимися основных навыков и средств выразительности бельканто,
- подготовка профессиональных преподавателей с упором на обучение бельканто, повышение их профессиональной квалификации и педагогической способности, обеспечение их прочными знаниями в области бельканто и богатым педагогическим опытом, для эффективного руководства обучением учащихся,
- повышение значимости вокалистов на мировой арене, путем систематической подготовки высококвалифицированных вокалистов, содействие культурному обмену между Китаем и Западом,
- синтез тенденций к изучению национального пения и бельканто, посредством интеграции в классическое вокальное образование подготовки по бельканто, осуществление органичного сочетания обоих направлений,
- создание регулярной системы оценки, способной оценивать прогресс вокального обучения учащихся и эффективность преподавания, своевременно выявлять проблемы и вносить корректировки,
- содействие развитию учащихся, путем систематической вокальной подготовки, воспитание их культурного вкуса, обеспечение их ресурсами для решения различных задач вокального обучения и будущих задач на профессиональном поприще,
- политическая поддержка и гарантии от государства, направленные на поддержку образовательных ведомств, благоприятствующие развитию вокального образования и обеспечивающие его устойчивое развитие,
- участие и сотрудничество общества, а именно укрепление сотрудничества между всеми слоями общества, включая художественные коллективы, культурные учреждения, предприятия и т. д.,
- формирование благоприятной атмосферы общего внимания и поддержки вокального образования со стороны всего общества.

Особо подчеркнём, что обучение вокальному пению студентов китайских вузов по разрабатываемой методике проводится как в очном формате (непосредственно в процессе их обучения в Китае), так и в дистанционной форме с учётом использования современных систем дистанционному обучению музыкальным дисциплинам. С этой целью используются формы и методы, разработанные сотрудниками научно-методической лаборатории "Музыкально-компьютерные технологии" Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, а также методики, созданные аспирантами и докторантами из Китая, выполняющими исследования под руководством профессора И. Б. Горбуновой (см., например, в работах [11-13]).

Также разработанные задания для системы организации вокального воспитания и образования китайских вузов в рамках выполняемого Цзи Юйчи диссертационного исследования "Вокальная подготовка в системе профессионального музыкального образования в Китае" планируется использовать для разработки интеллектуальной системы каталогизации и анализа музыки народов России и мира, выполняемого сотрудниками лаборатории НМЛ "Музыкально-компьютерные технологии" РГПУ им. А. И. Герцена во взаимодействии с сотрудниками лаборатории «Исследование азербайджанской профессиональной музыки устной традиции и их новых направлений: органология и акустика» Бакинской музыкальной академии им. У. Гаджибейли под научным

руководством члена Союза композиторов Азербайджана, доктора философии по искусствоведению И. Г. Алиевой (laboratory *Research of Azerbaijani Professional Music of Oral Tradition and Their New Directions: Organology and Acoustics* of the U. Hajibeyli Baku Music Academy under the scientific guidance of member of the Union of Composers of Azerbaijan, Doctor of Philosophy in Art History Imina G. Aliyeva); сотрудники названной лаборатории на протяжении многих лет сотрудничают с профессорско-преподавательским составом НМЛ "Музыкально-компьютерные технологии" РГПУ им. А. И. Герцена (см. подробнее в работах [14-17]).

Особенно ценными в обсуждаемом в нашей статье поле музыковедческих вопросов являются для нас работы, выполненные под руководством профессора И. Б. Горбуновой, во взаимодействии с сотрудниками Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (см. монографии и научные статьи [18-23]).

Заключение. Проведённые предварительный и констатирующий этапы педагогического эксперимента выявили необходимо в корректировке образовательной ситуации, связанной с подготовкой вокалистов в системе профессионального музыкального образования Китая. Среди выделенных нами направлений такой корректировки выделим следующие, являющиеся, на наш взгляд, основными:

- оптимизация распределения образовательных ресурсов и внедрения целенаправленной образовательной политики можно эффективно сократить разрыв в уровне образования в области вокального искусства между крупными городами и менее развитыми регионами;
- усиление образования и продвижения бельканто пения, а также создание систематизированной системы подготовки может повысить статус бельканто пения в китайской системе образования в области вокального искусства и обеспечить равновесие между народным и бельканто пением;
- усиление подготовки и разработка и внедрение программ профессионального развития преподавателей бельканто. Путём повышения профессионального уровня преподавателей бельканто и формирование соответствующих педагогических навыков и возможностей преподавателей можно значительно улучшить качество образования в области вокального искусства;
- создание научной системы оценки, постоянной подготовки и соответствующих программ профессионального развития преподавателей, а также улучшения методов и концепций преподавания, можно разорвать порочный круг в качестве образования в области бельканто пения и сформировать благоприятный путь его развития;
- создание системы устойчивого развитии образования в области вокального искусства, требующего поддержки и сотрудничества со стороны правительства, образовательных ведомств и всех слоев общества;
- получение поддержки и гарантий, укрепление социального участия, сотрудничество и содействие устойчивому развития образования в области вокального искусства; формирование благоприятной атмосферы общего внимания и поддержки образования в области вокального искусства со стороны всего общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ratner L. Classic music. Expression, Form and Style, N.Y., L., 1980.
2. Bonnet J. Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent. Paris, 1715. Chap. XII. Pp. 425-463.
3. Цит. по: Lander O. Bel canto I! NGDO, v. I.
4. Fath R. Reclams Opernlexikon. Stuttgart, 1889.
5. Michels U. Dtv Atlas Musik. Systematischer Teil der Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart.

6. Мадзини Дж Философия музыки // Эстетика и критика. Избр. статьи. М., 1976. С. 243.
7. Heine H. Reisebilder. Band 7/1, T. 3, Reise von München nach Genua. Hamburg, 1986.
8. Asioli B. Maestro di composizione, ossia seguito del Tratto d'armonia. Opera postuma di Bonifazio Asioli da Correggio. Milano, 1830.
9. Ricci V. La crisi del bel canto. Florence, 1915.
10. Gorbunova Irina, Ji YuChi. Vocalist Training in the Chinese Professional Musical Educational System: Bel Canto Vocal Style. Statement of the Research Problem // Int'l Conference Proceedings. Editors: Prof. Dr. Rajesh Singh Tomar, Prof. Dr. Nuno Domingues, Dr. Saba Yunus. Sept. 10-12, 2025. Lisbon (Portugal). Published by Pilares D'Elegância, Lda. 2025. Pp. 41-47.
11. Горбунова И.Б., Лю Г. Об опыте реализации дистанционных образовательных технологий в обучении игре на фортепиано // Антропологическая дидактика и воспитание. 2025. Т. 8. № 1. С. 102-116.
12. Горбунова И.Б., Лю Г. Дистанционное музыкальное образование: преимущества и недостатки (на примере обучения игре на фортепиано) // Искусство и образование. 2025. № 1 (153). С. 76-87.
13. Горбунова И.Б., Хоу В. Обзор цифровых интерактивных программ, используемых в музыкально-образовательном пространстве России и Китая // Антропологическая дидактика и воспитание. 2025. Т. 8. № 2. С. 85-102.
14. Alieva I.G., Gorbunova I.B. Application of a Fuzzy Approach in Research of Patterns of Organization and Perception of Musical Text and Music Computer Technologies. In: Regional Informatics and Information Security. Proceedings of the 18th Anniversary St. Petersburg International Conference. St. Petersburg. 2022. Pp. 281-285.
15. Горбунова И.Б., Алиева И.Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105-108.
16. Gorbunova I.B., Alieva I.G. A Transdisciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: Fuzzy Set Theory and Its Application to Music Research and Educational Practice. Russian Musicology. 2025. No. 3, pp. 27–48. https://doi.org/10.56620/RM.2025.3.027-048
17. Горбунова И.Б., Алиева И.Г. К проблематике разработки интеллектуальной системы каталогизации музыки народов России и мира. Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория нечётких множеств // В сборнике: Региональная информатика и информационная безопасность. Сборник трудов Санкт-Петербургской международной конференции и Санкт-Петербургской межрегиональной конференции. Санкт-Петербург, 2024. С. 316-319.
18. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория информации и её воздействие на различные области музыкознания // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 180-199.
19. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Зонная теория музыкального времени и трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 8-22.
20. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. On the Application of Models of the Semantic Space of Music in the Integrative Analysis of Musical Works and Music Education with Music Computer Technologies // Apuntes Universitarios. 2020. Т. 10. № 4. С. 13-23.
21. Gorbunova I. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a

Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // Educação. 2021.
22. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
23. Бергер Н.А., Горбунова И.Б., Яцентковская Н.А. Голос и компьютер: монография. СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКА, 2024. 192 с., ил.

Хэ Цинвей
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»
e-mail: e_art@mail.ru

He Qingwei
Postgraduate student
Moscow State Pedagogical University

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЕСА ПОДРОСТКОВ К ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЕ В УСЛОВИЯХ ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

Аннотация. В статье рассматриваются теоретико-методические основы формирования интереса китайских подростков к европейской опере в рамках образовательного процесса. Автор ставит задачи, в соответствии с которыми предлагает целостный комплекс методов и форм, опирающийся на педагогический опыт российских ученых и способствующий наиболее эффективному развитию интереса у подростков к современной опере.

Ключевые слова: интерес к европейской опере, китайские подростки, образовательное учреждение, методы, формы.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR DEVELOPING ADOLESCENT INTEREST IN EUROPEAN OPERA IN THE CONTEXT OF GENERAL EDUCATION IN CHINA

Abstract. This article examines the theoretical and methodological foundations for developing Chinese adolescent interest in European opera within the educational process. The author sets the objectives for proposing a comprehensive set of methods and forms, drawing on the pedagogical experience of Russian scholars and facilitating the most effective development of adolescent interest in contemporary opera.

Keywords: interest in European opera, Chinese adolescents, educational institution, methods, forms.

Современные подростки редко интересуются классической музыкой. Широкий медиакультурный контекст нашего времени повсеместно привлекает их внимание к легкодоступной массовой культуре, которая нередко оказывает не самое положительное влияние на формирующиеся вкусы растущих молодых людей. Тем важнее видится сегодня функция школы, и в частности музыкальных занятий, на которых формирование интереса подростков к классической музыке может обеспечить их устойчивое увлечение в будущем музыкой, способной приобщить к лучшим мировым образцам мировой культуры, тем самым способствовать формированию эстетического вкуса и высокой культуры личности.

Отдельное место в классической музыке занимает оперный жанр, сюжетная канва которого в контексте необходимой театральной постановки наиболее доступна восприятию подростков. Для устойчивого развития их интереса к европейской опере следует подойти к этому процессу системно с теоретико-методических позиций и рассматривать его в продолжительной динамике, что может обеспечить в перспективе ценностное отношение к произведениям европейского оперного жанра, базовые знания в области оперной музыки и активную музыкальную деятельность.

Задачами в процессе формирования интереса у подростков к оперному искусству западноевропейской традиции видятся следующие:

– создание мотивации на изучение европейской оперы;

– развитие эмоциональной сферы учащихся, способности откликаться на произведения в жанре оперы.

Выполнению этих задач способствует целостное понимание педагогического процесса и системный подбор специальных методов и формы работы. Среди методов выделим следующие: *метод эвристической* беседы о европейской опере, *рассказ учителя, метод соучастия, метод дискуссии, метод сравнения музыкальных произведений, метод «наблюдение за музыкой» (Б.М. Асафьев), Метод междисциплинарного взаимодействия (В.В. Алеев), проектную работу, метод моделирования художественно-творческого процесса (Л.В. Школяр), музыкальный батл*.

Рассмотрим обозначенные методы.

Метод эвристической беседы о европейской опере с подростками заключается в том, что педагог задаёт учащимся вопросы на занятии, а они, обобщая информацию, анализируя музыкальные примеры, аргументируют свой ответ. Например, преподаватель может сформулировать вопросы относительно конкретной западноевропейской оперы, либо спросить учащихся о сформировавшихся на Западе типах оперы (опера-*seria*, опера-*buffa*, лирическая трагедия и т.д.) и попросить подобрать примеры на тот или иной тип. Также вопросы могут касаться названия оперных номеров (сольных, ансамблевых, инструментальных). Вопросы могут затрагивать и сюжетную канву конкретной оперы, лежать в плоскости характеристик основных действующих лиц, истории создания оперы и её месте в творчестве данного композитора.

Таким образом, подростки будут вовлечены в активный диалог, при этом педагог имеет возможности для регуляции данного процесса, в частности, выстраивая его поэтапно, от простого к сложному. Школьники в процессе беседы смогут опираться как на теоретические положения, изученные в литературе, так и на свой личный опыт. В завершающей части беседы может и должно быть обобщение изученного материала и полученного опыта, формирование личного отношения учащихся к жанру оперы, рефлексия.

Рассказ учителя, относящийся к словесным методам, как и эвристическая беседа, может иметь целью вовлечения подростков в сюжет, историко-культурный контекст и т.д., и сопровождаться иллюстрациями, музыкальными примерами и пр. От того, как именно выстроит рассказ педагог, зависит и эмоциональная вовлечённость подростков в материал, и усвоение полученной информации, и, в конечном итоге, полнота восприятия.

Суть данного метода заключается в том, чтобы представить последовательность фактов, событий и явлений в живой, эмоциональной форме, что обязательно должно вызывать эмоциональный отклик у подростков, формировать их отношение к предмету изучения, а также подвести к логическим выводам.

Рассказ оживляется приёмами художественной выразительности и риторики: описаниями, прямой речью и диалогами, цитатами (дословными или перефразированными), вопросами к учащимся. Главная задача метода – помочь ученикам визуализировать происходящее на сцене.

Отдельное место занимает *метод соучастия*, как особый способ изучения произведений искусства, в данном случае – музыкального, где китайские школьники-подростки являются не просто слушателями, пассивными наблюдателями, а активно включаются в творческий процесс, становясь его непосредственными участниками. В контексте этого метода ключевой является идея совместной деятельности, совместного творчества и взаимодействия между школьниками-подростками, преподавателем и

музыкальными произведениями. В реализации метода соучастия важными представляются коллективные виды творчества, совместное создание художественного опыта, эмоциональная вовлечённость подростков и чувства сопричастности к происходящему. Это позволит им развить эмпатию и взаимопонимание, создать атмосферу сотрудничества и доверия. Можно реализовывать данный метод через создание творческих проектов, групповых обсуждений, ролевых игр с возможностью подростков побывать в той или иной роли, «вжиться» в неё и т.д.

Метод дискуссии для подростков является одним из актуальнейших, поскольку даёт возможность не только сформировать и высказать собственное суждение, но и поучаствовать в коллективном обсуждении того или иного вопроса о жанрах европейской оперы, с возможностью отстаивания своей точки зрения, что представляется чрезвычайно эффективным именно в подростковом возрасте. В процессе реализации данного метода существуют разные варианты. Так, каждый подросток, по желанию, может высказаться, аргументировав свой ответ, либо это может быть групповое обсуждение, когда учащиеся делятся на команды и получают задание.

Метод сравнения музыкальных произведений может заключаться как в сравнении европейских и китайских опер, с выделением ключевых различий, касающихся двух разных культур, сюжетов, средств выразительности, так и в сравнении европейских опер друг с другом: например, с характеристикой отмеченных выше разновидностей оперы-*seria*, оперы-*buffa* и др., либо сравнительный анализ двух опер в творчестве одного композитора и т.д. Это позволит китайским подросткам не только познакомиться с конкретными произведениями либо жанровыми разновидностями более подробно, но и выявить собственные предпочтения, что самым непосредственным образом связано с мотивацией и развитием интереса подростков к данному жанру.

Метод «наблюдение за музыкой» (Б.М. Асафьев) предполагает активное и вдумчивое восприятие китайскими школьниками-подростками музыки европейских опер, в процессе которого они становятся и исследователями, анализирующими конкретные произведения через своё собственное восприятие. Это может касаться как сюжетных линий, так и средств воплощения характеров действующих лиц оперы.

Метод междисциплинарного взаимодействия (В.В. Алеев) представляет собой действенный и эффективный метод, позволяющий изучать искусство европейской оперы посредством синтеза разных видов искусств, разных научных подходов, что представляется особенно актуальным при работе с китайскими подростками. Этот метод может быть реализован через анализ связей музыкального искусства с живописью, работой с либретто, анализ словесного текста, первоисточника, анализ известных театральных постановок. Изучение истории создания опер и сопоставление с китайской культурой позволяет выявить и подчеркнуть специфику европейского оперного жанра и его отличие от традиционного китайского.

Данный метод может перетекать в *проектную работу* китайских подростков, заключающуюся в способах освоения китайскими школьниками европейского оперного искусства посредством создания практических творческих работ, позволяющих лучше понять и прочувствовать особенности европейской оперной музыки. Это может быть как индивидуальная, так и коллективная совместная работа учащихся и представлять собой исследовательские проекты, анализ биографий и творчества композиторов, изучение культурного контекста, сопровождающего создание той или иной оперы, создание творческих презентаций, музыкальных коллажей, виртуальных экскурсий по европейским оперным театрам и постановкам европейских опер, отдельных театральных постановок и т.д.

Метод моделирования художественно-творческого процесса (Л.В. Школяр) в освоении европейской оперы китайскими подростками предполагает постановку учащихся в позицию создателя, творца, заново создающего произведение. Здесь могут быть различные варианты реализации: деление учащихся на группы, либо индивидуальная работа, где каждый играет свою роль: композитора, либреттиста, постановщика, исполнителей главных партий. Данный метод предполагает глубокое погружение китайских учащихся в работу и поэтапное моделирование процесса: изучение литературных первоисточников, анализ текста, создание собственных интерпретаций и представление результатов.

Музыкальный батл, как один из методов освоения китайскими подростками европейского оперного искусства, представляет собой эффективный способ на основе соревнования нескольких групп в игровых формах глубже познакомиться с европейской оперой и проявить свои способности к творчеству. Метод может реализовываться в виде постановок оперных сцен разными группами участников, викторин, ответов на вопросы, разнообразных творческих заданий и т.д.

Из форм работы, необходимых в процессе освоения китайскими подростками европейских опер мы выделили следующие: с*еминары, подготовку сообщений, докладов по избранной теме контрольные уроки, викторины, внеурочную деятельность.*

Целью *семинаров* является приобщение китайских подростков к европейской опере, развитие интереса к этому жанру. Семинарские занятия могут проводиться как в рамках уроков музыке, так и в условиях факультативных занятий и внеурочных мероприятиях. Семинары могут быть организованы в свободной, ничем не регламентированной форме и включать как выступления школьников с заранее подготовленным теоретическим материалом, иллюстрированным художественными, музыкальными, литературными примерами и пр. средствами. Семинары могут проводиться в форме дискуссий, когда в ответ на выступление школьника подразумевается выступление оппонента из одноклассников, которое может включать в себя уточняющие вопросы по теме исследования, а также оценку материала с обоснованием. Если семинары проводятся во внеурочной деятельности, то здесь предоставляется большая свобода как в выборе тем для изучения, так и в формах подачи материала. Так, это могут быть коллективные формы работы, игровые (деление на команды, деятельность которых подразумевает соревновательность). Это также будет стимулировать подростков как к поиску ответов на поставленные вопросы, так и к творческим видам деятельности в рамках поставленных задач. Таким образом, семинары являются творческо-поисковыми формами работы, которые не только позволяют заинтересовать подростков, но и создать условия для того, чтобы они почувствовали вкус к научно-исследовательской работе.

Контрольные уроки, предусмотренные учебными программами, способствуют активизации подростков в плане самодисциплины. Подготовка к контрольным урокам требует не только выучивания определённого теоретического материала, но и его подкрепления музыкальными примерами, предусмотренными в таких формах работы, как викторины (мини-викторины).

Небольшие объёмы (например, викторина из 5-6 номеров) не будут лишний раз в значительной степени утруждать подростков, а, наоборот, способствовать усилению вектора направленности к изучению этого жанрового направления.

Что касается *внеурочной деятельности*, то данная форма предоставляет прекрасные возможности для достижения поставленных целей. Так, посещения концертов, конкурсов, оперных постановок, коллективный просмотр видеофильмов, организация лекториев, тематических вечеров, постановок фрагментов опер усилиями подростков под чутким

руководством преподавателя и т.д. – всё это, несомненно, укрепит интерес и усилит мотивацию школьников к постижению европейского оперного искусства.

В формирования интереса к европейской опере у китайских подростков на уроках музыки в китайской показателен интегративный подход, тщательно изученному Н.Г. Тагильцевой и И.Р. Русских применительно к приобщению младших школьников к оперному творчеству и являющемуся не только одним из действенных подходов к реализации современного учебного процесса, но имеющего подтверждение в концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности [6].

Авторы подчёркивают, что в контексте данного подхода разные исследователи рекомендуют сочетать разные виды искусств, в частности, подчёркивают эффективность и естественность «интеграции искусств» (литературы, изобразительного искусства, музыки, театра, хореографии) [5], либо предлагают интегрировать литературное чтение, музыку, изобразительное искусство [4].

Следует подчеркнуть, что вышеобозначенный интегративный подход гармонично сочетается с выделенным нами методом междисциплинарного взаимодействия.

Основываясь на исследовании Н.Г. Тагильцевой и И.Р. Русских [6], мы включили в сконструированную модель и обязательное использование *компьютерных технологий*, поскольку это не только соответствует целям и содержанию образования на современном этапе, но и способствует повышению заинтересованности подростков в разных видах музыкальной деятельности, предусмотренных в рамках освоения европейского оперного искусства, повышению уровня и качества приобретаемых знаний.

В связи с вышесказанным, в предложенных модели методах и формах работы будут использованы разные виды искусства, разные виды деятельности (пение, театрализация, движение), учебная и внеучебная деятельность, а также соединение форм музыкального образования (урок-сказка, урок-игра, урок-экскурсия).

Уроки-сказки с подростками могут осуществляться посредством знакомства с миром европейских опер, используя сказочные истории, путешествия, которые могут подхватываться всеми участниками образовательного процесса. Подростки также любят сказки, как и младшие школьники, поэтому использование таких форм уроков должны не только мотивировать их к изучению оперного жанра, но и закладывать прочные теоретические основы, базирующиеся на положительном эмоциональном настрое.

Уроки-игры могут быть реализованы в самых разнообразных формах, в т.ч. командные, эстафеты, подбор теоретического и художественного материала и т.д., в форме игровых ситуаций, творческих заданий, викторин, квест-путешествий, ролевых игр, театрализованных сценок по мотивам европейских опер, сочинения собственного либретто, подбора музыкальных характеристик героям, моделирования оперных спектаклей (их фрагментов) и т.п.

Уроки-экскурсии, на наш взгляд, являются уникальной формой приобщения подростков к миру европейской оперы, поскольку не только содержат интеллектуальный компонент, но и позволяют осуществлять разные проекты, в т.ч. виртуальные. Причём, создавать проект могут сами школьники, однако, в данном случае необходимо соблюдать терминологическую точность, корректно обращаться с фактами, датами и другими историко-теоретическими сведениями. В тоже время, данная форма предоставляет достаточно свободы для самовыражения подростков, с одной стороны (в случае самостоятельного выполнения заданий) и является чрезвычайно увлекательной, с другой стороны (если сам учитель знакомит школьников с теми или иными культурными объектами). Это может быть музейная экскурсия (с изучением костюмов и декораций), интерактивная экскурсия (с использованием аудио- и видеоматериалов), виртуальные экскурсии по историческим театрам Европы и т.д.

Использование компьютерных технологий предполагается реализовывать в прослушиваниях аудиозаписей, просмотрах видеофрагментов из опер, презентаций (например, подготовленного преподавателем рассказа о творчестве композиторов), электронных музыкальных энциклопедиях в Интернете, различных тестов, аудио- и видео-(фото-) викторин, подготовка учащимися мультимедийных презентаций, проектов с применением современных компьютерных технологий. Уроки-экскурсии могут проводиться как в реальном режиме, так и в виртуальном пространстве (с использованием компьютерных технологий), так же, как уроки-путешествия, уроки-игры, уроки-сказки и некоторые внеурочные формы работы (кроме посещения разнообразных творческих мероприятий, оперных постановок и пр., предполагается виртуальные формы с задействованием видеоресурсов).

Результатом применения предложенного комплекса методов и форм планируется устойчивое повышение уровня интереса у подростков к европейской опере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова, Е. Г. К проблеме режиссерской интерпретации оперы в современном музыкальном театре / Е. Г. Артемова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2020. – № 2(33). – С. 45-53.
2. Артемова, Е.Г. Анализ современных педагогических подходов к развитию интереса учащихся к музыке XX-XXI века в классе фортепиано / Е. Г. Артемова, М. А. Вакашева // Искусство и образование. – 2022. – № 1(135). – С. 139-145.
3. Горюнова, Л.В. Развитие художественной культуры подростков / Л.В. Горюнова. – М., 2018. – 154 с.
4. Корякина Г.А. Методические основы интеграции в процессе обучения младших школьников с компьютерной поддержкой // Вестник Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина, 2015. С. 146-149.
5. Куланина, И.Н. Интегрированное освоение различных видов искусств в художественно-эстетическом воспитании детей / И. Н. Куланина // Педагогическое образование и наука. – 2016. – № 5. – С. 25-29.
6. Тагильцева, Н.Г. Приобщение младших школьников к оперному творчеству в процессе хоровых занятий в детской школе искусств / Н.Г. Тагильцева, И. Р. Русских // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. – 2017. – № 4. – С. 65-69.

Ли Цуй
стажер
ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»
e-mail: e_art@mail.ru

Li Cui
Intern
Moscow State Pedagogical University

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ РОССИЙСКИХ ПРИНЦИПОВ ОБУЧЕНИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКИ И СОЛЬФЕДЖИО В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ

Аннотация. Статья посвящена разработке методических основ реализации российских принципов обучения теории музыки и сольфеджио в системе подготовки педагогов-музыкантов в вузах Китая. Автор акцентирует внимание на необходимости перехода от заимствования методик к осмысленной ассимиляции российских методических разработок в образовательной системе Китая с учетом специфики китайской музыкальной культуры и менталитета китайских учащихся и предлагает поэтапную трехступенную систему реализации российских принципов на основе ряда известных методов. Материал основан на трудах отечественных и китайских музыковедов и архивных данных и практическом опыте авторов.

Ключевые слова: теория музыки, сольфеджио, российские принципы обучения, методика преподавания, музыкальное образование.

METHODOLOGICAL FRAMEWORK FOR IMPLEMENTING RUSSIAN PRINCIPLES OF TEACHING MUSIC THEORY AND SOLFEGGIO IN THE MUSIC TEACHER TRAINING SYSTEM AT CHINESE UNIVERSITIES

Abstract. This article focuses on the development of methodological frameworks for implementing Russian principles of teaching music theory and solfeggio in the music teacher training system at Chinese universities. The author emphasizes the need to move from borrowing methods to meaningfully assimilating Russian methodological developments in the Chinese educational system, taking into account the specifics of Chinese musical culture and the mentality of Chinese students. The author proposes a step-by-step, three-stage system for implementing Russian principles based on a number of well-known methods. The material is based on the works of Russian and Chinese musicologists, archival data, and the authors' practical experience.

Keywords: music theory, solfeggio, Russian teaching principles, teaching methods, music education.

Система подготовки музыкантов-педагогов в Китае открыта к взаимодействию и взаимообмену с педагогическими традициями других стран. Глобальный культурный обмен между Россией и Китаем, начавшийся в разных сферах музыкального образования более ста лет назад и принесший свои плоды, продолжается и сегодня. В наши дни особенно важным становится не простое знакомство и заимствование методик, а осмысленная ассимиляция методических разработок, сложившихся в русских и советских традициях, в образовательной системе Китая, с учетом специфики китайской музыкальной культуры и менталитета китайских обучающихся. Разработке методических основ именно такой ассимиляции российских принципов обучения в области теории музыки и сольфеджио на китайской почве посвящена настоящая статья.

Прежде всего необходимо отметить, что за более, чем 150-летнюю историю развития русской и советской школы в области преподавания теоретических дисциплин сложилась проверенная временем система, опирающаяся на следующие принципы:
- принципы системности и структурированности;
- принцип научно-теоретической фундаментальности;
- принцип практической ориентированности [1].

Для теоретического обоснования и практического осуществления реализации перечисленных принципов обучения теории музыки и сольфеджио в китайском образовательном процессе необходимо ориентироваться на создание синтетической конструкции обучения студентов. При этом, предполагается опора на трёхэтапную систему внедрения и комплексность в реализации структурных компонентов.

Трехэтапный алгоритм включает три стадии:

1. Рецепционную, подразумевающую введение российских принципов преподавания музыкально-теоретических дисциплин в процесс обучения; применение комплексов упражнений для развития слуховых и ритмических навыков; формирования системных знаний в опоре на российские традиции.

2. Синтезирующую, предполагающий опору на психологические механизмы восприятия в китайской музыкально-образовательной системе; интеграцию с ладово-интонационной спецификой, характерной для китайского музыкального мышления, а также поэтапное введение материала на основе принципа «от простого к сложному».

3. Генерирующий, основными задачами которого является углубление теоретической базы; дальнейшее развитие музыкальных способностей и специальных навыков; использование комплексной методики.

Последовательное внедрение всех обозначенных стадий обучения теории музыки и сольфеджио возможно на основе сочетания сформировавшейся в российской теоретической школе педагогического инструментария в синергии с интонационной спецификой китайской музыки, ко которой привычно мышление студентов. Перечислим ведущие педагогические средства в процессе адаптации российских принципов обучения на китайской почве:
- визуализация звуковысотных отношений;
- поэтапное введение гармонических функций;
- сочетание аналитических и творческих заданий;
- модифицированные упражнения с опорой на пентатонику;
- специальные приёмы освоения европейской гармонической системы;
- современные образовательные технологии.

Охарактеризуем их.

Так, *звуковысотные отношения* могут формироваться и проявляться во всех основных видах музыкальной деятельности (слушательской, исполнительской, либо композиторской), происходящей как спонтанно, так и организованной в образовательном процессе целенаправленно. Применительно к освоению музыкально-теоретических дисциплин отметим следующее. Звуковысотные отношения теснейшим образом связаны с формированием звуковысотных представлений, которые являются способностью музыканта мысленно воспроизводить и определять высоту звуков, их соотношения и движения в музыкальной ткани.

Слуховой компонент как неотъемлемая составляющая звуковысотных представлений, представляет собой способность слышать звуки внутренним слухом. Мысленный компонент представляет умение представлять звуки в уме, а двигательный компонент отвечает за координацию движений со звуковысотными представлениями. В

свою очередь, речевой компонент связывает звуковысотные представления с вокальным воспроизведением.

В курсе сольфеджио основу формирования звуковысотных отношений составляет вокальное интонирование (чтение с листа, интонирование интервалов, аккордов и др.). Чтение с листа представляет собой весьма специфичную деятельность, поскольку имеет *графическую основу* в виде нотного текста. Формирующиеся и функционирующие на графической основе звуковысотные представления, которые реализуются через формирование звуковысотных отношений, являются не только собственно слуховыми, но и зрительно-слуховыми.

В профессиональном музыкальном образовании визуализация интонации, отвечающая за процесс представления и отображения музыкальных звуков и их отношений через различные визуальные средства, играет ключевую роль в формировании и развитии пространственного мышления и пространственных представлений. Исходя из того, что именно звуковысотные отношения, главным образом, представляют содержательный параметр музыкальной речи [4], в описании процессов восприятия и воспроизведения музыки зачастую употребляются такие понятия, как линия, горизонталь, вертикаль, рисунок, расстояние и др. Отсюда, из основных форм визуализации исследователи выделяют следующие.

- графическая визуализация (представленная в виде нотных записей, схем, графиков);
- цветовая кодировка (представляющая соотношение цветов и музыкальных звуков);
- динамические модели (отображающие развитие музыкальной ткани); пространственные представления (визуализирующиеся в виде расположения звуков в пространстве). Из методов визуализации выделяются: нотная графика (традиционная система записи); звуковысотные схемы (мелодическое движение); геометрические модели (представление интервальных отношений); спектральный анализ (визуализация частотного состава).

Так же стоит сказать об *общности речевого и музыкального интонирования*, открывающей возможность возникновения и проведения аналогий (в плане содержания этих процессов и структурного анализа музыкального и речевого текста). В сравнении структуры названных видов интонирования, а также в иерархии масштабновременных единиц отмечается наличие нескольких уровней – синтаксического, семантического, масштабновременного [4].

Как отмечает Ю.П. Гонтаревская, в процессе интонирования одноголосия мелодия представляет собой целостный, единый структурный элемент. Звуки и интервалы, являющиеся их парными отношениями, представляют две последовательности сходных компонентов, выстроенных иерархически. Также исследователь отмечает, что восприятие мелодии на уровне звуков характерно для музыкантов, обладающих абсолютным слухом, а для обладателей относительного слуха типично восприятие соотношений звуков, то есть интервалов. В структуре звуковысотных представлений одноголосия важны понятия ступени (как звука, занимающего определённое место в звукоряде лада), интервалов (как соотношения двух звуков по высоте), ступеневых и интервальных отношений [4].

Следует отметить, что педагоги-практики и исследователи по-разному относятся к проблеме формирования ступеневых и интервальных представлений, и какие из них необходимо формировать в первую очередь, на какие опираться при чтении с листа и записи музыкального диктанта. Так, сторонники ступеневого подхода утверждают, что ступеневые представления в большей степени связаны с ладом, формируются быстрее и легче, в то время, как приверженцы интервального подхода подчёркивают, что чувство интервала является основой для интонирования музыки сложноладовой организации [4].

Как пишет Ся Яньчжоу, педагогу целесообразно выбирать те мелодические интервалы, которые будут встречаться в разучиваемом материале, при этом идти по пути

постепенного усложнения интервальных последовательностей (например, используя цепочки интервалов в виде разнообразных секвенций, прорабатывая при этом каждый интервал от разных звуков лада).

Автор отмечает, что китайские теоретики-сольфеджисты активно используют в работе интервалы в двухголосии в форме совместного интонирования, либо исполнения (пения) одного голоса с одновременным проигрыванием другого. При этом, для каждой специальности важно подбирать специфические виды работы: для духовиков, например, – интонирование интервальных последовательностей, для вокалистов – досочинение к двухголосному эпизоду пропущенных тактов, либо окончания, для пианистов – сочинение аккомпанемента. При этом, содержание упражнений «будет зависеть от методических целей занятий и каждый раз может свободно варьироваться» [7].

Визуальные методы в обучении музыкально-теоретическим дисциплинам включают: графическое представление музыкальных элементов; схематическое представление интервалов и аккордовых последовательностей; цветовое кодирование звуков и аккордов; динамические модели развития музыкальной ткани; использование наглядных пособий, применение современных технологий визуализации; создание ассоциативных связей.

Наглядные материалы могут быть представлены нотными таблицами с цветовой маркировкой, схемами расположения звуков на клавиатуре, графиками мелодического движения, диаграммами аккордовых соединений. Технологически для визуализации могут использоваться интерактивные приложения для визуализации музыки, компьютерные программы для создания нотных примеров, мультимедийные презентации с аудиовизуальным сопровождением, виртуальные симуляторы музыкальных инструментов. Важно при этом проявлять внимание к деталям, стремление к точности в изображении.

Под *поэтапным введением гармонических функций* в теории музыки мы подразумеваем последовательность и постепенное усложнение теоретического материала, подкрепляемое практическими заданиями. Имеется в виду преемственность в плане перехода от более простых к усложнённым уровням организации европейской тонально-гармонической системы. Условно поэтапный процесс введения гармонических функций можно разделить на такие этапы, как:

- подготовительный, включающий диагностирование и выяснение степени и глубины музыкально-теоретических знаний студентов и уровень их музыкально-слухового опыта;

- теоретико-аналитический – следующий этап, который подразумевает понимание и осознание музыкально-теоретических сведений и умений, необходимых для осуществления аналитической деятельности в теории музыки;

- практический этап, в ходе которого происходит оперирование разными компонентами музыкального языка, необходимое в разных видах музыкальной деятельности студентов.

На всех этапах важна систематичность и последовательность в работе.

Так, начинать освоение системы гармонических функций рекомендуется с осознания специфики тоники, субдоминанты и доминаты, как главных функций трёхфункциональной тонально-гармонической системы. Затем подключаются медиантовые и вводные функции и понимание их специфики, закрепляемое в таких формах работы, как гармонический и слуховой анализ, разные виды музыкального диктанта, построения в тональности и от звука, а также в творческих формах работы.

Отсюда следует такое важное педагогическое средство, как *сочетание аналитических и творческих заданий.* Здесь предполагается обращение в курсе сольфеджио и теории музыки не только к таким заданиям, которые способствуют развитию собственно слуховых и

аналитических навыков (слуховой анализ, гармонический анализ, определение элементов музыкального языка на слух: аккордов, интервалов, ладов). Важно обращаться и к разнообразным по формам творческим заданиям, применение которых вносит особую специфику в образовательный процесс, вызывая у студентов инициативу, вдохновение, мотивируя их к дальнейшему повышению своего профессионального уровня.

Опыт самостоятельного творчества студентов чрезвычайно важен, поскольку детерминирует формирование в сознании студентов живых и запоминающихся художественных представлений, как и развитие навыков свободного обращения со средствами музыкальной выразительности. В связи с этим автор предлагает *творческое моделирование*, в рамках которого происходит сочинение по заданным художественным моделям музыкальных образцов. Модели могут быть жанровыми, стилевыми, графическими и др.

Для выполнения подобных заданий должны быть сформированы образные представления в системе конкретных заданных параметров и музыкальных средств, что представляет определённую сложность для неподготовленных музыкантов. Вместе с тем, этот метод благоприятствует развитию свободы в обращении студентами с разными видами художественно-образного материала (зрительными, звуковыми, эмоционально-чувственными и др. представлениями).

Включение творческих заданий в образовательный процесс оправдано после того, как студенты накопили достаточный слуховой опыт, необходимый для создания оригинальных произведений, что становится возможным, благодаря воображению, внутреннему музыкальному представлению и целостному восприятию звуков. Отправной точкой для начала творческого процесса может служить мотив, затем тема, песня, импровизация под народную мелодию или инструментальный наигрыш.

В целом, можно использовать целый комплекс творческих заданий, неизменно начиная их внедрение и освоение студентами по принципу «от простого – к сложному»:
- досочинение мелодии до предложения/периода;
- сочинение периода (предложения, фразы);

Эти формы работы способствуют развитию у студентов ладового чувства, мелодического слуха, а также гармонического слуха (если это сочинение с гармоническим сопровождением). Возможно сочинение мелодии на заданные стихи, на заданный ритм;
- подбор аккомпанемента к заданной мелодии;
- сочинение в жанре, в стиле;
- сочинение мелодии на заданный ритм;
- вокальная импровизация в разных ладах;
- сочинение музыкальных диктантов с заданными параметрами и т.п.

По теории музыки творческие формы работы могут быть реализованы посредством анализа музыкальных произведений с творческим подходом; составления собственных музыкальных примеров. В качестве творческих заданий можно использовать *творческие конкурсы* на лучшее сочинение, *мастер-классы* по развитию композиторских навыков, *цифровые технологии* для создания музыки, применять *интерактивные программы* для сочинения, работать с *аудиоредакторами*, создавать музыкальные проекты в *виртуальных студиях* и т.п.

Всё это будет способствовать развитию у студентов мышления, музыкального слуха, совершенствованию теоретических знаний, расширению музыкального кругозора, стимулированию инициативы и творческой активности.

Следующим педагогическим средством, включённым нами в операционально-технологический блок, являются *модифицированные упражнения с опорой на пентатонику.* Они целесообразны не только потому, что опора на пентатоническую

звуковысотную организацию наиболее близка и понятна китайским студентам [8], в отличие от классической европейской мелодики и гармонии, которые следует внедрять в практику занятий поэтапно, о чём было сказано выше. Ещё одной причиной является использования таких упражнений является то, что применение народного музыкального материала способствует обострению слуховых впечатлений в освоении новых интонаций. Модифицированные упражнения, основанные на пентатонике, будут благоприятствовать обогащению интонационного багажа студентов, развивать слух, память и творческие навыки на базе понятного и доступного для них материала.

Представляется, что работа над такими упражнениями должна проводиться с пониманием внутренних связей и закономерностей ладовой системы и как в китайской, так и европейской музыкальных культурах. Понятно, что после пентатоники диатоника и, особенно, хроматика, воспринимается китайскими студентами как экзотика. Поэтому параллельное освоение таких различных ладовых систем с постепенным увеличением классической звуковысотной и гармонической организации представляется наиболее естественным и эффективным.

О важности широкого использования национальных традиций в процессе развития слуха и интонационных навыков пишет Хао Чжоя, подчёркивая, что данный подход повышает эффективность работы, поскольку народная музыка, сопровождающая ребёнка с рождения, является наиболее близкой и понятной ему. Поэтому привлечение народных мотивов, песен «позволит эффективно решать вопросы развития музыкального слуха в Китае» [7].

В контексте использования модифицированных упражнений с опорой на пентатонику важно отметить учебные пособия китайских авторов, основанные на адаптации российских учебников по теории музыки и включающие, наряду с традиционными китайскими организационными системами, также русские и европейские. Кроме того, примеры в данных учебниках также представлены как китайскими народными образцами (в частности, песнями), так и примерами из европейской и русской музыки.

Таким образом, сочетание европейской и китайской традиционной интонационности будет наиболее органично и мягко вписываться в учебный процесс, развивая китайских студентов в разных направлениях. Таковы учебники «Теория музыки» Ли Чунгонга, учебное пособие «Сольфеджио» Сюй Цзина и Сунь Хуна, «Учебник по гармоническому анализу» Ян Тонга и др.

Важным педагогическим средством выступают также *специальные приёмы освоения европейской гармонической системы*. Представления о ключевых элементах гармонии формируются через геометрическую модель (схему), которая зрительно отражает главные моменты гармонической системы. Это позволяет выстроить последовательность действий по выполнению заданий, что даёт положительный эффект в освоении гармонии.

Исследователь отмечает, что на начальных этапах следует максимум времени уделять развитию умений и навыков обращаться с элементами гармонии, *играя их на клавиатуре*, при этом, дублируя звучание инструмента голосом (что способствует и активному формированию слуховых образов). Т.е. мышечная память рук и голоса (сформированные слуходвигательные навыки) позволяет лучшее усваивать материал, благодаря чему риск появления ошибок при выполнении заданий по сольфеджио значительно снижается. Важно подключать и ассоциативные связи, значительно ускоряющие процесс усвоения изучаемых элементов, благодаря которым становится возможным опираться на представления, приобретенные в других видах деятельности.

Для наиболее глубокого понимания материала автор предлагает *метод визуализации,* являющийся оптимальным ориентиром для тактильно-мышечных ощущений в процессе формирования слуховых образов/моделей.

Таким образом, в освоении европейской гармонической системы китайскими студентами следует придерживаться графического представления гармонических структур, целесообразно использовать схематическое изображение гармонических последовательностей, цветовые кодировки тональностей и аккордов, с обязательной тактильной визуализацией на клавиатуре. Необходимо практиковаться в изучении аккордовых последовательностей, подкрепляя разные формы работы слуховым анализом и обязательной регулярной практикой на инструменте.

Современные образовательные технологии, выступающие ещё одним ключевым педагогическим средством, способствующим наиболее органичному построению педагогической модели, подразумевают разнообразные информационно-коммуникационные технологии. Они включают: обучающие компьютерные программы, компьютерные игры, электронные пособия, тесты, тренажёры, аудиопособия, нотные редакторы, аудиоредакторы (для создания музыкальных проектов), цифровые тренажёры для сольфеджио, мобильные приложения (создающие условия для усвоения и закрепления изученного материала).

Интерактивные программы и приложения, в которых содержатся интерактивные упражнения, способствуют развитию навыков чтения с листа, умений распознавать музыкальные символы и предоставляют мгновенную обратную связь, что благоприятствует усвоению материала в наиболее сжатые сроки, с возможностью корректировать собственные ошибки.

Применение аудио- и видеоматериалов способствует оттачиванию навыков анализа структуры и средств музыкальной выразительности, что развивает музыкальный слух и улучшает понимание музыкального материала.

Виртуальные музыкальные инструменты дают возможность не только экспериментировать со звуками, но создавать собственные сочинения. М.В. Карасёва предлагает использовать музыкальные «этноприложения», предназначенные, в основном, для изучения традиционной музыки европейских и внеевропейских культур (Китая, Турции, Греции, Индии, Ирана, Кореи и других стран и регионов). Исследователь подчёркивает, что они составляют серьёзную конкуренцию специально созданным для развития музыкального слуха *мобильным программам* в плане своих методических функций, несмотря на вспомогательный характер. Речь идёт о таких приложениях, как Bağlama Cepte, R-ORG (Turk-Arabic Keyboard, Santoor (Santur), Hammered Dulcimer и др. [5].

Автор отмечает, что приложения, ориентированные на «этническую» музыку, открывают обширные возможности для изучения разнообразных ладовых звукорядов (в т.ч. пентатонных, симметричных, смешанных, неоктавных, микротоновых) и ритмических моделей, предлагая для использования следующие приложения:

- инструменты-симуляторы. Эти приложения настроены по звукам пентатонных ладовых звукорядов, в том числе, отличных от мажора и минора. Здесь инструментальные тембры максимально приближены к реальному звучанию народных инструментов (в основном, струнно-щипковой или ударной группы). Приведём в пример несколько приложений, рекомендуемых Карасёвой М.В. Так, Chinese Band является приложением, разработанным при участии профессоров Тайваньского университета образования в Тайбее, и содержит два раздела, полезных в реализации целей сольфеджио:

1. «Gu-zheng», который имитирует звучание инструмента гучжэн (его звукорядная основа – ангемитонная пентатоника c – d – e – g – a в диапазоне пяти октав). На этом инструменте можно играть двумя руками, с одновременным звучанием нескольких звуков, что позволяет работать с аккордами. Данное приложение позволяет оттачивать навыки в мелодизации ритмических фигур с мелкими длительностями, записывать и сохранять

сыгранные фрагменты, что удобно в процессе написания самостоятельных диктантов (самодиктантов – с их проверкой без участия педагога);

2. Симулятор набора китайских барабанчиков, возможность исполнения на котором открывается при наличии нескольких планшетов или смартфонов с установленным приложением. Это позволяет организовывать коллективные оркестровые импровизации.

- ладовые тезаурусы как аудиовизуальные тренажёры для освоения новых ладовых моделей. Здесь чаще встречаются MIDI и синтезаторные тембры.

Использование на занятиях двух типов приложений, по рекомендации исследователя, позволит сбалансировать материал и дополнить аудиовизуальную часть прямым касанием виртуальных струн или клавиш на экране.

Результатом внедрения российских принципов преподавания сольфеджио и гармонии в виде описанной трехэтапной системы модели представляется сформированность у китайских студентов слуховых и ритмических навыков, системных знаний в опоре на интеграцию российских и китайских традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова, Е.Г. Принципы обучения теории музыки и сольфеджио в российской образовательной традиции: история, теория, практика / Е.Г. Артемова, Ц. Ли // Педагогический научный журнал. – 2025. – Т. 8, № 5. – С. 139-144.
2. Музыкальная форма как процесс Текст / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов); [Ред., вступ. статья, с. 3-18, и коммент. Е. М. Орловой]. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
3. Безбородова, Л. А. Методика преподавания сольфеджио: учебное пособие / Л.А. Безбородова. – М.: Прометей, 2016. – 210 с.
4. Гонтаревская Ю.П. Методика формирования звуковысотных представлений при обучении интонированию в курсе сольфеджио (в процессе подготовки педагога-музыканта): диссертация … канд.пед.наук: 13.00.02. – М.,1984. – 172 с.
5. Карасева, М.В. Этническое сольфеджио цифрового века / М. В. Карасева // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – № 4(20). – С. 61-83.
6. Ся Яньчжоу. Сборник по истории современной китайской музыки / Яньчжоу Ся. Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 2004. - 154 с. - С. 152.
7. Хао Чжоя. Профессиональный учебный курс сольфеджио в Китае // Современное сольфеджио: тезисы Международной научно-практической конференции (г. Москва, 8-10 ноября 2011 г.). М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. С. 45-56., с. 48.
8. Цзи Шаньшань. Музыкальный материал в китайских учебниках сольфеджио / Шаньшань Цзи // Манускрипт. - 2019. - Том 12. - Выпуск 11. - С. 292-295.

Цю Юйхань
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»
e-mail: e_art@mail.ru

Qiu Yuhan
Postgraduate student
Moscow Pedagogical State University

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ КИТАЙСКИХ КОЛЛЕДЖЕЙ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Аннотация. Статья посвящена исследованию методических основ формирования профессиональной культуры у студентов китайских колледжей в процессе обучения игре на фортепиано. Рассматривая основные задачи развития профессиональной культуры студентов-пианистов в китайской системе среднего профессионального образования, автор предлагает системное поэтапное применение комплекса методов и форм деятельности, которое может стать основанием для прогнозирования наиболее эффективного развития профессиональной культуры учащихся в процессе обучения фортепиано в колледжах Китая, способствовать их профессиональному росту.

Ключевые слова: профессиональная культура, фортепианное обучение, китайская музыкальная педагогика, методические основы, формы деятельности, студенты колледжей.

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR DEVELOPING PROFESSIONAL CULTURE IN PIANO CLASSES AMONG CHINESE COLLEGE STUDENTS

Abstract. This article examines the methodological foundations for developing professional culture in Chinese college students while learning piano. Examining the key challenges of developing professional culture in piano students in the Chinese secondary vocational education system, the author proposes a systematic, step-by-step application of a set of methods and activities that can serve as a basis for predicting the most effective development of students' professional culture while learning piano in Chinese colleges and facilitating their professional growth.

Keywords: professional culture, piano instruction, Chinese music pedagogy, methodological foundations, activities, college students.

Профессиональная культура учащегося как совокупность специальных теоретических знаний и практических умений, связанных с конкретным видом деятельности, является важной составляющей любой профессии. При разработке методических оснований развития профессиональной культуры у учащихся-пианистов китайских колледжей важно смоделировать целостный поэтапный процесс, обусловленный единством и чёткой логикой взаимовлияния всех составляющих: целей, задач, этапов, методов, критериев, уровней и прогнозируемого результата.

Достижение цели формирования музыкальной культуры учащихся в классе фортепиано, требует постановки следующих задач*:*

- Формирование навыков рефлексии, самоорганизации и систематической работы;
- Совершенствование технических навыков;
- Развитие эмоционально-ценностного восприятия фортепианной музыки разных направлений и жанров;

- Формирование навыков внимательного отношения к музыкальному тексту и грамотной исполнительской интерпретации осваиваемых произведений;
- Развитие навыков публичных выступлений.

Учитывая специфику формирования профессиональной культуры учащихся в среднем профессиональном звене, можно выделить три этапа в этом процессе: *стимулирующий, операциональный и деятельностно-творческий*.

На *стимулирующем этапе*, являющимся периодом активного формирования мотивации и интереса к разным видам профессиональной музыкальной деятельности студентов, происходит интенсивное развитие, обусловленное стимулирующими факторами образовательной среды, а именно: развитие музыкальных способностей, повышение творческой активности, формирование устойчивых мотивов и стимулов, необходимых для профессионально-исполнительской и исследовательской работы.

Операциональный этап характеризуется активным практическим освоением и закреплением, и продолжающимся накоплением полученных теоретических знаний, умений и навыков в процессе освоения разных дисциплин, развитием профессиональных компетенций, совершенствованием технического мастерства, совершенствованием музыкального мышления студентов.

Деятельностно-творческий этап представляет период активной творческой реализации студентов, и предполагает формирование индивидуального исполнительского стиля, углубление и совершенствование профессиональных компетенций, самостоятельность в разных видах деятельности.

В целом, в описанном поэтапном процессе в условиях обучения студентов в китайских колледжах особое внимание уделяется интеграции традиционной китайской культуры, созданию адаптивных образовательных программ, а также педагогических средств – методов и форм работы, развитию межкультурного диалога.

На каждом из этапов целесообразно применять общепедагогические и узкоспециализированные (фортепианные) *методы*, наиболее соответствующие содержанию этапов и способствующие достижению цели. Педагогические методы могут применяться в комплексе с определёнными формами работы и видами деятельности.

Так, *на стимулирующем этапе* среди общепедагогических методов могут быть задействованы объяснительно-иллюстративный (наглядные), рецептивный, аналитические методы. Среди узкоспециализированных – практико-технические методы, метод углубленного анализа и восприятия нотного текста; метод исторического погружения.

На операциональном этапе существенную роль могут играть исследовательский метод, методы самоанализа и рефлексии; из узкоспециализированных – методика Дэна Чжаои; метод полихудожественных аналогий; метод моделирования художественного образа, метод подбора репертуара в соответствии с исполнительскими задачами.

На деятельностно-творческом этапе в качестве общепедагогических методов могут использоваться аналитические методы, методы самоанализа и рефлексии; из узкоспециализированных – метод моделирования художественного образа, метод углубленного анализа нотного текста, метод подбора репертуара в соответствии с исполнительскими задачами.

Для наибольшей эффективности рекомендуется сочетать данные методы, с такими формами работы, как индивидуальные занятия, репетиционная работа, концертные выступления, творческая лаборатория. В качестве дополнительные видов деятельности целесообразно посещение концертов академической музыки, музыкальных театров.
Рассмотрим последовательно указанные методы работы.

Объяснительно-иллюстративный метод относится к наглядным методам, и включает показ правильного исполнения, видеоматериалы с выступлениями мастеров,

показ технически и художественных приёмов. Он основан на наглядной демонстрации и подробном объяснении преподавателем особенностей исполнения, что позволяет студентам систематизировать полученные знания при визуализации материала.

Последовательность изложения и детальное объяснение, подкреплённое практическим показом, будут способствовать наиболее эффективному усвоению знаний и практических умений обучающимися.

Рецептивный метод предполагает восприятие и осмысление студентами музыкально-теоретического материала посредством подражания, слушания, наблюдения и воспроизведения, и является весьма эффективным в работе с китайскими студентами по причине их природной склонности к внимательному восприятию информации.

Аналитические методы являются важной составляющей в системе подобранных методик, позволяя студентам глубоко проникать в осваиваемый материал посредством детального разбора и осмысления образно-содержательных особенностей исполняемого в классе фортепиано репертуара, музыкально-выразительных средств. Аналитические методы особенно важны для формирования и развития профессионального мышления студентов и включают разные виды анализа – исполнительского (работа над фразировкой, артикуляцией, динамикой, агогикой), гармонического, анализа формы, целостного анализа. На основе произведённого анализа, через синтез полученной информации происходит формирование исполнительского плана и практическая реализация задуманного.

Практико-технические методы (включающие работу над техникой, гаммами и этюдами, работа над репертуаром) предполагают непосредственную работу над исполнительскими навыками и являются основой формирования профессионального мастерства исполнителя в обучении на фортепиано. Данный комплекс методов включает техническую подготовку, работу над разными видами гаммам и этюдов (на всевозможные виды исполнительской техники пианистов), изучение репертуара. При этом, особое внимание следует уделять подбору такого этюдного материала, который бы гармонично совмещал в себе технические трудности и художественные цели, образуя единый интерпретационный комплекс, требующий от студента целостного подхода.

Цель *метода углубленного анализа нотного текста* – поднять изучение нотного текста до уровня анализа, опирающегося на знание методологии как самой музыкальной науки, так и смежных дисциплин – философии, искусства. В контексте данного метода следует сказать о необходимости детального изучения нотного текста, что выражается в координации нотного текста и его содержательных коннотаций, в стремлении понять и донести до слушателя содержание музыкальных произведений. Нотная запись отражает индивидуальность композитора, историческую эпоху, национальный колорит, жанровые характеристики и пр. особенности. Поэтому осмысление нотной записи как сложной, многослойной системы знаков происходит благодаря слуховому опыту студентов, их развитому гармоническому и интонационному слуху, а также знаниям, полученным в смежных с музыкой областях.

Метод исторического погружения является чрезвычайно важным в плане погружения студентов в тот или иной исторический контекст, чему способствует чтение мемуаров, писем, воспоминаний. Это в конечном итоге выражается в особо тонком подходе к интерпретации произведений данного композитора, характеризующимся глубоким пониманием и прочувствованием эмоционально-образного и содержательного аспектов.

Исследовательский метод, в контексте обучения игре на фортепиано в китайских колледжах, представляет собой особый комплекс, в основе которого лежит поисковая активность студентов, ориентированная на решение творческих и профессиональных задач в процессе освоения фортепианного мастерства. Данный метод способствует интенсивному

развитию мышления студентов, обогащает их теоретическую базу, позволяет сформировать необходимые для проведения разного рода исследований навыки.

Методы самоанализа и рефлексии предполагают осмысление студентами, обучающимися игре на фортепиано, собственной деятельности, направленные на развитие критического мышления и профессионального самосознания, а также самостоятельности и ответственности в процессе обучения. Ключевыми моментами в данных методах являются самонаблюдение и самооценка студентов, включающие анализ игровых движений, мышечный контроль, и, безусловно, работу над выразительностью исполнения и воплощение заложенных в произведении идей и образов.

Методика Дэна Чжаои является уникальной комплексной методикой, позволяющей развивать исполнителей-пианистов с разных сторон, предполагает *сочетание развития виртуозности молодых пианистов с совершенствованием эмоциональной составляющей их исполнения*. С точки зрения техники, Дэн Чжаои сосредотачивался на развитии у пианистов необходимых навыков: гибкости пальцев и запястья, а также координации движений рук, сравнивая игру на фортепиано со спортом и подчёркивая, что, в отличие от спорта, где задействовано все тело, в фортепианном исполнительстве ключевую роль играет мастерство владения пальцами. Кроме того, Чжаои акцентировал внимание на правильной осанке, отмечая, что она влияет не только на качество звучания, но и на визуальное восприятие исполнителя публикой.

Однако, помимо технического мастерства, Дэн Чжаои стремился развить у своих учеников эмоциональную выразительность. Он учил их понимать чувства, заложенные композитором в произведении, и передавать эти эмоции так, чтобы они затрагивали слушателей. По его мнению, важно не только прочувствовать эмоции, но и уметь донести их до аудитории.

Понимая, что работа пианиста связана с публичными выступлениями, Чжаои учил студентов и поведению на сцене: держаться с достоинством, двигаться грациозно и одеваться соответственно случаю, подчёркивая, при этом, важность пробуждения у студентов искреннего интереса к инструменту, считая, что без внутренней мотивации все остальные советы будут менее эффективны. Для этого он рассказывал истории о развитии фортепиано в Китае и мире, разбирал биографии известных композиторов и устраивал дискуссии.

Кроме того, значительным вкладом Дэна Чжаои явилось включение в репертуар китайских вузов большого количества произведений китайских композиторов, что помогало студентам почувствовать гордость за музыкальное наследие своей страны и давало им примеры для вдохновения, и способствовало более частому исполнению китайской музыки на концертах, популяризируя её не только в Китае, но и за рубежом. Сегодня его методика широко используется в преподавании фортепиано в китайских университетах и консерваториях [6].

Метод полихудожественных аналогий предполагает анализ разнообразных связей музыкальных сочинений с произведениями других видов искусства (стихами, картинами и др.). В контексте идеи приоритета художественного образа над техническими задачами он позволяет акцентировать внимание на тесные и разнообразные связи музыкального и других видов искусства, что, в конечном счёте способствует обогащению представлений студентов о характере образов и содержательных особенностей осваиваемых произведений, позволяя создать наиболее полноценную в художественном плане интерпретацию.

Суть *метода моделирования художественного образа* – в комплексном поиске и подборе различных средств музыкальной выразительности, исполнительских приёмов, задач, нюансов в единый художественный образ, а также формообразующих элементов

исполнительской интерпретации. Это особый подход к формированию цельного художественного впечатления через интеграцию разнообразных исполнительских техник, художественных компонентов и оттенков, исходя из концепции произведения. Музыкальный образ представляет органическое единство всех составляющих его средств музыкальной выразительности – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики и др. Поэтому учёт каждого из них в процессе построения интерпретации является обязательным и необходимым для осмысления студентами.

Метод подбора репертуара в соответствии с исполнительскими задачами рассматривается нами в контексте индивидуальности каждого отдельного ученика. Подбор музыкального репертуара, оптимально соответствующего особенностям каждого студента на текущем этапе обучения, рассматривается как важный инструмент педагогического воздействия на его индивидуальность.

Индивидуальная работа в классе фортепиано в музыкальном колледже представляет собой основную форму учебной деятельности студента и предполагает непосредственный контакт с преподавателем. Индивидуальная работа является ядром фортепианного образования, и имеет целью воспитание высококвалифицированного пианиста, обладающего развитой техникой, глубоким пониманием музыки, яркой индивидуальностью и способностью к самостоятельному творческому развитию. Это постоянный процесс обучения, самоанализа и роста студента.

Среди основных характеристик индивидуальной работы следует выделить *регулярные занятия* и *персонализированный подход,* в контексте которого преподаватель учитывает индивидуальные особенности студента, его сильные и слабые стороны, темп профессионального роста, а также предпочтения и цели. Учитывая эти аспекты, под конкретного студента адаптируется и программа обучения.

Основная часть занятий, как правило, посвящена разбору и совершенствованию произведений, выбранных преподавателем (для развития необходимых навыков), а также самим студентом (с учётом его интересов и задач), что отражает *комплексную работу над репертуаром* в классе фортепиано.

Важными составляющими профессионального развития студентов в классе фортепиано является техническая, музыкально-теоретическая подготовка, эмоционально-образная работа. Так, техническая подготовка включает в себя работу над упражнениями, этюдами и другими техническими комплексами, направленными на развитие и совершенствование пианистической техники. Музыкально-теоретическая подготовка предполагает понимание вопросов гармонии, формы, стиля, исторических аспектов, непосредственно связанных с исполняемым репертуаром. Ключевым звеном в профессиональном развитии студентов в классе фортепиано является развитие эмоционально-образной сферы. Поэтому развитие понимания содержания разучиваемых произведений, работа над выразительностью исполнения, формирование индивидуальной интерпретации представляется ключевыми составляющими в комплексном развитии студентов. Такая работа может проводиться в числе прочего в формате *творческой лаборатории*, в которой могут осуществляться внеклассные проекты, объединяющие студентов класса одного или разных преподавателей. Формат творческой лаборатории, позволяющей студентам коммуницировать друг с другом и организовывать познавательно-аналитические проекты, предполагает совместное прослушивание и просматривание записей разных исполнителей с последующим обсуждением творческих особенностей интерпретаций, что несомненно развивает аналитическую составляющую в области понимания интерпретаций и формирует соответствующие профессиональные компетенции.

Преподавателю необходимо формировать и развивать постоянную *обратную связь* со студентом, касающуюся вопросов исполнения, указания ошибок и недочётов, а также путей их исправления. Важно и поощрять студентов на пути их профессионального совершенствования.

Развитие *самостоятельности* студентов необходимо в процессе их профессионального становления: постепенно они приучаются к самостоятельному анализу произведений, поиску оптимальных способов решения художественных и технических задач, а также учатся объективной критике, касающейся собственного исполнения.

Индивидуальные занятия являются важным этапом подготовки к концертным выступлениям, зачётам, экзаменам и конкурсам. Неотъемлемую часть в процессе подготовки к названным мероприятиям и, в целом, к будущей профессиональной деятельности, представляет *репетиционная работа* в классе фортепиано в вузе. Она позволяет студенту не только отшлифовать своё мастерство, но и приобрести ценный опыт выступления на публике. Преподаватель использует репетиции, и как контрольную точку пройдённого материала, и как точку подготовки к будущему мероприятию.

В процессе репетиций фокус внимания переключается именно на процесс исполнения, совершенствование уже подготовленных произведений. Важно создание атмосферы, близкой к сценической, поэтому часто репетиции могут проводиться в концертном зале, чтобы студент привыкал к атмосфере выступления.

Репетиция предполагает исполнение всей концертной программы (или её части, предназначенной для данного выступления) без остановок и пауз (за исключением случаев, когда это необходимо для исправления конкретных ошибок). Особое внимание должно быть уделено нюансам исполнения, интонации, фразировке, динамике, темпу и ритму, повторению сложных мест для достижения максимальной гладкости и уверенности в исполнении.

Важным фактором процесса репетиций является *стабилизация эмоционального состояния студента*: репетиция помогает преодолеть волнение и страх перед выступлением.

В процессе репетиционной работы преподаватель наблюдает за исполнением студента, делает замечания и предлагает способы улучшения звучания и интерпретации. В современных условиях часто производится запись репетиций с последующим анализом, что позволяет студенту услышать себя со стороны и выявить слабые места.

Таким образом, репетиции способствуют достижению высокого уровня исполнительского мастерства, позволяют подготовиться студенту к успешному выступлению на концерте, экзамене или конкурсе, развить уверенность в себе, а также сформировать сценическую культуру.

Особое значение в развитии музыкальной культуры студентов китайских колледжей принадлежит такой форме работы, как *концертные выступления* в процессе обучения игре на фортепиано. Поскольку исполнительская публичная деятельность является неотъемлемой частью профессии музыканта-исполнителя. Фортепианное образование в китайских колледжах подразумевает активное участие в концертах, что оказывает значительное влияние на формирование навыков специфического коммуникативного общения (заключающегося в исполнении на сцене), что, в свою очередь, требует скрупулёзной подготовки на всех уровнях (собственно исполнительском, психологическом и т.д.).

Активное посещение концертов академической музыки, музыкальных театров как вид деятельности нельзя недооценивать. Погружение в живую музыкальную среду через регулярное посещение концертов, играет ключевую роль в становлении всесторонней музыкальной образованности студентов на любой ступени образования, особенно – на

ступени среднего профессионального образования, когда происходит активная закладка всех базовых умений, навыков и привитие необходимых профессиональных качеств.

Таким образом, системное поэтапное применение исследованных в настоящей статье методических основ может стать основанием для прогнозирования наиболее эффективного развития профессиональной культуры учащихся в процессе обучения фортепиано в колледжах Китая, способствовать их профессиональному росту и самостоятельной творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. - 7-е изд., испр. - М.: Классика-XXI, 2007. - 228 с.
2. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста / Е. М. Тимакин. - М., 1984. – 144 с.
3. Торопова, А.В. Феномен музыкального сознания: методология исследования и развитие: автореферат дисс…д-ра педагогических наук: 13.00.08, 19.00.01/ Алла Владимировна Торопова. – М., 2009. – 58с.
4. Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. - М.: Музыка, 1984. - 189 с.
5. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Г.М. Цыпин. - М.: Академия, 2003. - 368 с.
6. Чжоу Шици. Практика преподавания фортепиано в китайских высших учебных заведениях // Проблемы современного педагогического образования. 2023. №79-1. С.376-378 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/praktika-prepodavaniya-fortepiano-v-kitayskih-vysshih-uchebnyh-zavedeniyah/viewer.(дата обращения 04.09.2025)
7. Щербакова, А.И. Развитие профессиональных компетенций будущих педагогов-музыкантов // Педагогика искусства. - 2019. - № 4. - С. 112-118.

Сяо Хуникэ
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 623005301@qq.com

Xiao Hongike
Postgraduate student
Institute of Music, Theatre and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ МЕТОДИК ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАНО

Аннотация**.** В данной статье рассматриваются современные методики преподавания фортепиано. Цель исследования направлена на определение инновационных методик преподавания фортепиано и основных проблем, связанных с их реализацией. Методы педагогического исследования включают теоретический анализ научно-методической литературы и изучение практического опыта обучения. Проведен опрос действующих преподавателей фортепиано в количестве более 100 человек, по результатам которого выявлены наиболее распространенные проблемы педагогов. Раскрывается смысл понятия «методики преподавания» в общем. Конкретизируется определение понятия «современные методики преподавания» и выделяются его основные компоненты.

Ключевые слова**:** фортепиано, методики преподавания, музыкальное образование, инновационно-творческая образовательная среда, информационные технологии, критерии эффективности, творческая деятельность.

ON THE PROBLEM OF STUDYING MODERN METHODS OF TEACHING PIANO

Abstract. This article examines modern piano teaching methods. The study aims to identify innovative piano teaching methods and the main challenges associated with their implementation. Pedagogical research methods include a theoretical analysis of scientific and methodological literature and a study of practical teaching experiences. A survey of over 100 practicing piano teachers was conducted, revealing the most common problems faced by teachers. The concept of "teaching methods" is explored in general. The definition of "modern teaching methods" is clarified, and its main components are highlighted**.**

Keywords: piano, teaching methods, music education, innovative and creative educational environment, information technology, performance criteria, creative activity.

В современной системе музыкального образования центральную позицию занимает обучение игре на фортепиано. Данный музыкальный инструмент является одним из наиболее популярных в мире классической музыки. Успешная игра обучающихся на фортепиано является одним из важных индикаторов общей музыкальной подготовки, восприятия творчества и видения музыки. Современное общество растет и развивается, требует современных методов и подходов в музыкальном образовании, где индивидуальный подход и творческое восприятие становятся приоритетными и требуют применения инновационных методов и подходов.

Современные методы и технологии нуждаются в адаптированных и мобильных изменениях в образовательной среде, в свою очередь предъявляя современные требования

к методическим особенностям преподавания фортепиано. Основными или ключевыми аспектами при обучении игре на фортепиано становится индивидуальный подход в выборе темпа обучения, репертуара и мотивационной готовности обучающегося. Преподаватели музыки сталкиваются с вынужденной необходимостью мобильно адаптировать свои рабочие программы, методы, подходы и технологии к потребностям, запросам обучающихся с учетом современных тенденций в области образования. А так же возникает необходимость применения не только традиционных методов и технологий, но и инновационных.

К сожалению, большинство преподавателей фортепиано придерживаются традиционных методов преподавания, которые не всегда отвечают современным методам и подходам в преподавании музыки. Данный аспект может привести к потере интереса занятиям на фортепиано обучающихся. В соответствии с этим возникает проблема недостатка индивидуального подхода к обучению и внедрению в образовательный процесс инновационных методов и технологий обучения, что подчеркивает важность исследования современных методик преподавания фортепиано.

В связи с вышесказанными и выявленными проблемами актуальность исследования является очевидной. В рамках предлагаемой статьи основная задача заключается в тщательном выявлении и систематизации инновационных методик преподавания, в которых учитывается индивидуальный подход к обучающимся, а также интеграция современных методов и подходов в образовательный процесс. В процессе работы необходимо было проанализировать не только конкретные методики преподавания, но и рассмотреть проблемы, возникающие в рамках методики преподавания фортепиано, что создаст основу для дальнейших научных исследований и эффективной оптимизации образовательного процесса в области обучения фортепиано.

Проанализировав научно-методическую литературу по проблеме исследования, мы выявили группы авторов, занимающиеся разработкой современных методик преподавания фортепиано. Рассмотрим данные работы подробнее.

В работах Т. И. Тумасьевой и Т.И. Смирновой предложен глубокий научный задел по методике преподавания фортепиано. Авторы являются уникальными разработчиками интенсивного методического курса по игре на фортепиано «Интенсивный курс по фортепиано. Учебное пособие Allegro». В данном пособии рассматриваются инновационные методы и технологии преподавания, а также рассматривается современная структура организации инновационного занятия с обучающимися [10].

Научные работы Е. А. Остренко посвящены работе с младшими школьникам. В рамках научной разработки исследователь предлагает инновационную методику преподавания фортепиано посредством применения специализированных учебников и сборников, учебных пособий для детей [9].

Н.Р. Клокова разработала инновационную программу фортепианной методики преподавания «Ступеньки доверительности». Основная цель данной программы заключается в индивидуальном подходе к обучающимся посредством творческого раскрепощения детей, установления доверительных взаимоотношении и проявления творчества в музыке [7].

И.В. Визная и О.А. Геталова предложили интересную методику преподавания игры на фортепиано «В музыку с радостью», которая помогает поддерживать интерес обучающихся на протяжении всего занятия [2].

С. Дун рассматривает процесс становления методики современного преподавания фортепиано в Китае в контексте государственной политики [3]. В соответствии с вышесказанным цель нашего исследования была связана с определением инновационных

методик преподавания фортепиано и основными проблемами, связанными с их реализацией.

В исследовании использовались методы анализа и синтеза информации, сравнительный анализ научно-методической литературы по проблеме исследования, опросы действующих преподавателей, а также практический опыт преподавания игре на фортепиано. Основные источники информации включали изучение научных статей, диссертации и учебных пособий по музыкальному образованию.

Обсуждение и результаты исследования**.** Проведенный анализ современных методик преподавания фортепиано показал необходимость применения инновационных подходов к обучению, которые способствуют модернизации традиционного обучения. Ключевыми направлениями в данной деятельности являются использование интерактивных технологий в обучении, а также смещение акцента обучения на индивидуальный подход. Каждый из представленных компонентов является важным аспектом, играющим основную роль в формировании эффективной творческой образовательной среды.

Представим краткий анализ научно-методической литературы по проблеме исследования описывающий современные методики преподавания игры на фортепиано, российских и зарубежных авторов.

В ряде работ современных авторов А.А. Остренко, М.Н. Рыжковой, Ф.А. Азизовой, С.В. Каркина и других рассматриваются вопросы анализа технологий построения компьютерных систем обучения на фортепиано, включая онлайн-ресурсы [1; 9].

В научных трудах С.П. Заломновой описываются и систематизируются методы активизации мыслительной и умственной деятельности в рамках обучения игре на фортепиано [5]. Данная технология организовывается посредством линии развивающего обучения с помощью подбора по слуху и транспонирование, элементы грамотности и нотной записи и др. В авторском исследовании группы авторов О. Геталовой и И. Визной изложен методический материал по отработке первоначальных навыков игре на фортепиано. А так же в труде предложен для применения в педагогической практике музыкально-исполнительский материал [2]. В работе зарубежного автора К. Орфа раскрываются методы и подходы к организации начального образования игре на фортепиано, посредством организации индивидуально-развивающего обучения [11].

Разработанная методика Шиници Сузуки демонстрирует посредством проведенных исследований и адаптаций важность развития творческих способностей у обучающихся. Раскрываются особенности поддержания непрерывного интереса к занятиям музыкой посредством применения игровых методов обучения игры на фортепиано [4]. Работы группы авторов Т.А. Симоновой и др. посвящены методике представления технологий интенсивного и системного подхода к подготовке начинающего пианиста [6].

В ходе исследования и анализа научно-методической литературы выявлены проблемы преподавателей, с которыми сталкиваются в процессе преподавания.

В рамках исследования нами был проведен опрос действующих преподавателей фортепиано в количестве более 100 человек, по результатам которого выявили наиболее распространенные проблемы педагогов. 82% опрошенных утверждают, что занятия в группе снижают уровень практикоориентированной подготовки на фортепиано. А также 67% педагогов признают недостаток опыта и новых знаний в области инновационных методик преподавания фортепиано для обеспечения качества и актуальности преподаваемого материала. Более 79% респондентов испытывают трудности в адаптации инновационных методов и технологии к уровню подготовленности обучающихся. Представленные данные опроса подтверждают актуальность заявленной темы, и требует дальнейшего тщательного исследования.

Результаты проведенного контент-анализа позволили подразделить существующие методики преподавания фортепиано на две группы:

традиционные (классический подход) и инновационные (игровые технологии, использование онлайн-ресурсов, проектное обучение) методы и технологии. Обратимся к определению понятия «методики преподавания» посредством проведения контент-анализ (табл.1).

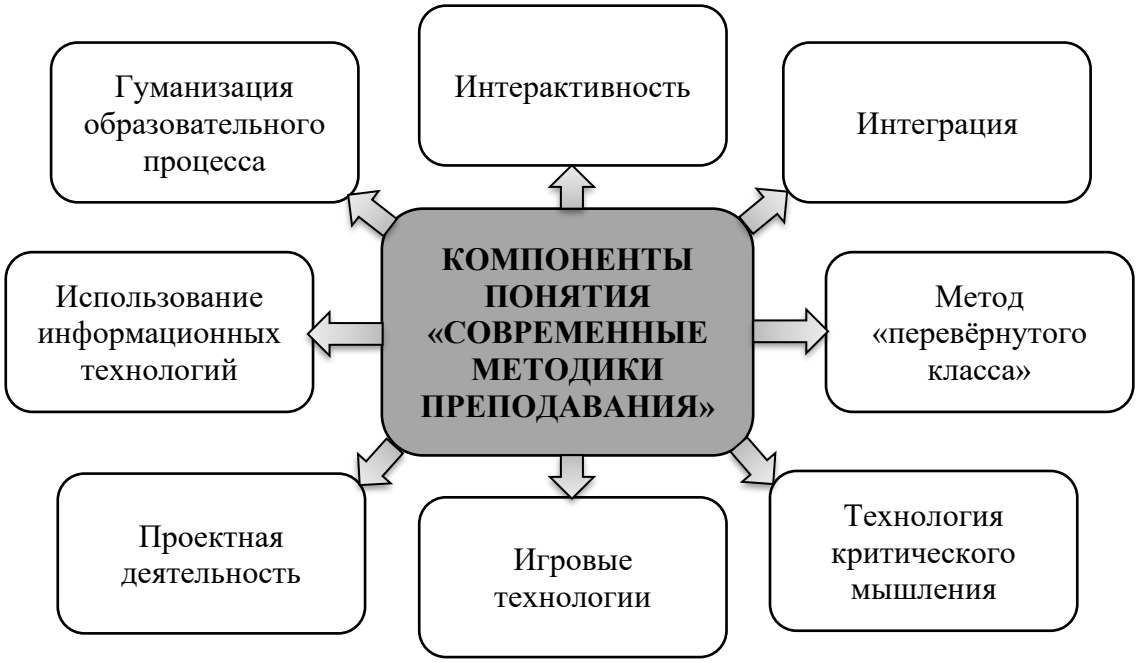
Таблица 1

Контент-анализ определения понятия «методики преподавания» в научно-методической литературе

Автор определения	Определение понятия	Ключевые слова
Ю. К. Бабанский	«Способ упорядоченной взаимосвязанной деятельности преподавателя и обучаемых, направленный на решение задач образования».	Упорядоченная; взаимосвязанная деятельность; решение задач образования.
И. Д. Зверев	«Упорядоченные способы взаимосвязанной деятельности учителя и учащихся, направленные на достижение целей образования».	Упорядоченные способы; деятельность; достижение целей.
Т. А. Ильина	«Способ организации познавательной деятельности учащихся».	Организация; познавательная деятельность.
М. А. Данилов и Б. П. Есипов	«Приобретение знаний, формирование умений и навыков, применение знаний, творческая деятельность, закрепление знаний, умений и навыков, проверка знаний, умений и навыков».	Приобретение знаний; формирование умений и навыков; творческая деятельность; закрепление; проверка.
И. Я. Лернер и М. Н. Скаткин	«Степень активности и самостоятельности в деятельности обучающихся».	Степень активности; самостоятельность; деятельность.

Все проанализированные определения не предоставляют полной картины для нашего исследования, однако на их основе попытаемся сформулировать наше определение данного понятия с точки зрения инновационности образовательного процесса. *Современные методики преподавания фортепиано можно представить в виде динамично развивающейся системы педагогических методов, подходов, практик и приемов преподавания, основанных на интеграции инновационных технологий существующих в музыкальной научно-методической литературе с психолого-педагогическими исследованиями. Они направлены на создание инновационно-творческой образовательной среды, способствующей индивидуальному развитию обучающихся, с учетом их личностных особенностей и интересов, а также стремления к повышению уровня мотивационной готовности и вовлеченности в образовательный процесс.*

В соответствии с авторским определением понятия «современные методики преподавания» выделим компоненты данного понятия в контексте инновации и актуальных подходов к процессу преподавания (рис.1).



Выделим восемь основных компонентов данного понятия: гуманизация образовательного процесса; интерактивность; интеграция; использование информационных технологий; проектная деятельность; игровые технологии; технология критического мышления; метод «перевёрнутого класса». Рассмотрим их подробнее.

Одним из основных компонентов является гуманизация образовательного процесса, которая учитывает применение современных методик преподавания фортепиано посредством создания психологической доброжелательной атмосферы обучения с учетом индивидуальных особенностей обучающихся. Данный компонент предполагает внимательное отношение к эмоциональному состоянию обучающегося, учет интересов и индивидуальных потребностей, что способствует мотивационной готовности и вовлечению в образовательный процесс.

Следующий компонент – интерактивность. Предполагает организацию активного вовлечения обучающихся в образовательный процесс посредством применения динамично организованной образовательной среды, где ученики становятся не просто слушателями, а активными участниками образовательного процесса.

Интеграционный компонент заключается в установлении взаимосвязи в процессе обучения с жизнью или другими дисциплинами. Данный компонент предоставляет обучающимся уникальную возможность обогатить свой опыт и знания в рамках междисциплинарного обучения.

Применение информационных технологий в процессе преподавания игры на фортепиано, может значительно повысить наглядность и доступность учебного материала. С помощью визуальных и интерактивных средств обучения, возможно, сделать процесс обучения более наглядным и увлекательным. Об этом речь идет в исследовании В.Г. Мозгот, который обоснованно полагает, что «Процессы цифровизации представляют собой важную тенденцию настоящего времени …Цифровые технологии позволяют существенным образом повлиять на повышение эффективности преподавания на различных инструментах, а также на доступность материалов, интерактивность обучения и т.д.» [8, с. 98-99].

Современные методики преподавания фортепиано говорят «сами за себя» о необходимости внедрения технологий проектной деятельности. С целью решения проблемных задач возникающих в данной области, а так же развития навыков критического и креативного мышления.

Один из основных критериев является применение игровых технологии, что позволяет создать дружескую и непринужденную атмосферу, которая способствует повышению интереса к изучаемому материалу.

Применение технологии критического мышления помогает развивать аналитические способности у обучающихся посредством установления противоречий и формулирования собственных суждений.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие *выводы*.

Изучение соответствующей теоретико-методической литературы и обобщение практического опыта работы позволяет утверждать о существующей на современном этапе обучения в классе фортепиано необходимости внедрения инновационных методов работы. Среди таких методов эффективно показывают себя игровые, информационные, проектные технологии.

Проведенный опрос свыше ста преподавателей фортепиано определил ряд конкретных проблем, требующих решения: недостаток практически ориентированной подготовленности процесса преподавания, недостаточный уровень знания новых инновационных методик, неумение их адаптации к процессу обучения в классе фортепиано.

Применение метода «перевернутого класса» показало свою эффективность в работе педагога в классе фортепиано, объединяя домашнюю и классную работу обучающегося. Этот метод предполагает изучение теоретического материала по игре на фортепиано дома, а в классе происходит отработка практических навыков и закрепление изученного материала, а также работа над сложными вопросами и пробелами в пройдённом материале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизова, Ф. А. Развитие музыкальной культуры у младших подростков класса фортепиано средствами онлайн-ресурса «удивительный мир фортепиано» / Ф. А. Азизова, С. В. Каркина // Приднепровский научный вестник. – 2023. – Т. 10, № 1. – С. 65-69.
2. Визная, И. В. Развитие навыков интонационно-выразительной игры через постижение структурных закономерностей музыкального языка на материале учебно-методического комплекса О. Геталовой и И. Визной «В музыку с радостью» / И. В. Визная, О. А. Геталова // Музыка. Педагогика. Культура : Сборник научных и научно-методических статей, Санкт-Петербург, 09–10 ноября 2020 года / Санкт-Петербургское отделение объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («EPTA - RUSSIA» European Piano Teachers Association); Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры при поддержке Комитет по культуре Ленинградской области; Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Том Выпуск 4. – Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2020. – С. 24-27.
3. Дун, С. Анализ становления методики современного преподавания фортепиано в Китае в контексте государственной политики / С. Дун // Музыковедение. – 2024. – № 12. – С. 34-38.
4. Душанова, Ш. Методическое пособие по подготовке к коллоквиуму для учащихся-пианистов средних специализированных музыкальных школ / Ш. Душанова, А. Омарова // Saryn. – 2021. – Т. 9, № 1. – С. 76-84.
5. Заломнова, С. П. Из истории развития российской детской музыки для фортепиано / С. П. Заломнова // Моя профессиональная карьера. – 2020. – Т. 1, № 19. – С. 7-17.

6. К вопросу о цифровой трансформации образования / Т. А. Симонова, О. Н. Колканова, Т. А. Соловьева, Е. В. Якунова // Содействие трудоустройству и адаптации к рынку труда студентов и выпускников организаций профессионального образования Тульской области : Сборник материалов VII Региональной научно-практической конференции с международным участием, Тула, 19 ноября 2020 года. Том 7. – Тула: Print71, 2020. – С. 184-188.
7. Клокова, Н. Р. Индивидуальный стиль преподавания в классе фортепиано / Н. Р. Клокова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 2. – С. 259-264.
8. Мозгот, В.Г., Ван, Ю. Музыкальные дисциплины в контексте современных процессов цифровизации / В.Г. Мозгот , Ю. Ван // Искусство и образование. – 2025. – № 1 (153). – С. 96-105.
9. Остренко, А. А. Обзор и анализ технологий построения компьютерных систем обучения игре на фортепиано / А. А. Остренко, М. Н. Рыжкова // Алгоритмы, методы и системы обработки данных. – 2020. – № 1(41). – С. 21-32.
10. Тумасьева, Т. И. Инновационные технологии в контактной работе со студентами / Т. И. Тумасьева, Т. И. Смирнова // Повышение качества образования: технологии, опыт, эффективные методики: Сборник научно-методических статей по материалам Всероссийской научно-методической конференции, Тверь, 23–25 апреля 2024 года. – Тверь: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тверская государственная сельскохозяйственная академия», 2024. – С. 53-55.
11. Rakhimova, N. K. The importance of teaching cantilena in the piano classes / N. K. Rakhimova // Problems of modern science and education. – 2022. – No. 2(171). – Pp. 103-109.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Ананченкова Полина Игоревна
кандидат экономических наук,
кандидат социологических наук, доцент,
заведующий кафедрой экономики и социологии здравоохранения
ФГБ НУ «Национальный научно-исследовательский институт общественного здоровья им. Н.А. Семашко»
e-mail: ananchenkova@yandex.ru

Ananchenkova Polina I.
Candidate of Economic Sciences,
Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Economics and Sociology of Healthcare
National Research Institute of Public Health named after N.A. Semashko

КОМПЕТЕНТНОСТНЫЙ ПОДХОД В РАЗВИТИИ КАДРОВОГО ПОТЕНЦИАЛА РАБОТНИКОВ ПРЕДПЕНСИОННОГО И ПЕНСИОННОГО ВОЗРАСТА

В статье рассматриваются теоретико-методологические основания применения компетентностного подхода в системе профессионального развития работников предпенсионного и пенсионного возраста. Учитывая рост доли старших возрастных групп в структуре рабочей силы, акцент делается на необходимости адаптации механизмов оценки и развития кадрового потенциала к возрастным, мотивационным и когнитивным особенностям данной категории. Раскрываются ключевые компетенции, обеспечивающие трудовое долголетие, и предлагаются педагогические условия для реализации компетентностной модели в практике корпоративного обучения. Приводятся результаты актуальных отечественных и зарубежных исследований, подтверждающих эффективность подхода.

Ключевые слова: кадровый потенциал, компетентностный подход, трудовое долголетие, обучение взрослых, профессиональное развитие, предпенсионный возраст, возрастная инклюзия.

A COMPETENCY-BASED APPROACH TO DEVELOPING THE HUMAN RESOURCES OF WORKERS OF PRE-RETIREMENT AND RETIREMENT AGE

The article examines the theoretical and methodological foundations of the application of the competence approach in the system of professional development of workers of pre-retirement and retirement age. Taking into account the growing share of older age groups in the workforce structure, the emphasis is on the need to adapt the mechanisms for assessing and developing human resources to the age, motivational and cognitive characteristics of this category. The key competencies that ensure working longevity are revealed, and pedagogical conditions for the implementation of the competence model in the practice of corporate training are proposed. The results of relevant domestic and foreign studies confirming the effectiveness of the approach are presented.

Keywords: human resources, competence-based approach, work longevity, adult education, professional development, pre-retirement age, age inclusion.

Современные демографические и социально-экономические трансформации, в частности старение населения, повышение пенсионного возраста и рост продолжительности жизни, обостряют проблему сохранения и развития кадрового потенциала работников предпенсионного и пенсионного возраста. Согласно прогнозу Росстата, к 2030 году доля граждан старше трудоспособного возраста в России снизится до 23%, а их численность сократится до 32,9 млн человек [3]. Эти изменения требуют качественного пересмотра подходов к управлению человеческими ресурсами, особенно в части организации профессионального развития и внутрикорпоративного обучения.

В условиях цифровой трансформации экономики, стремительного обновления знаний и технологий поддержание конкурентоспособности возрастных работников становится ключевым элементом обеспечения трудового долголетия. Однако традиционные модели обучения ориентированы преимущественно на молодые поколения и не учитывают возрастные, когнитивные и мотивационные особенности работников старших возрастных групп. Это ведёт к их отчуждению от процессов профессионального развития, росту цифрового и компетентностного разрыва, а также преждевременному выходу с рынка труда.

Компетентностный подход, широко применяемый в системе профессионального образования, оказывается особенно актуальным для решения задач адаптации и развития работников 50+. Его методологическая база позволяет сместить фокус с возрастных ограничений на реальные способности, профессиональные цели и потенциал личности. Компетентностный подход акцентирует внимание на развитии ключевых профессиональных, цифровых, коммуникативных и метакомпетенций, обеспечивающих не только сохранение занятости, но и повышение личной и командной продуктивности.

В то же время в научной и прикладной литературе отсутствует системное представление о том, как именно принципы компетентностного подхода могут быть реализованы в практике корпоративного обучения пожилых работников. Недостаточно проработаны и педагогические условия, необходимые для эффективной реализации подобных программ. Это порождает разрыв между требованиями рынка труда и реальными возможностями возрастных сотрудников.

Таким образом, актуальность исследования обусловлена необходимостью концептуального осмысления и практической адаптации компетентностного подхода к потребностям работников предпенсионного и пенсионного возраста в условиях нарастающей цифровизации и изменений в возрастной структуре рабочей силы.

Цель исследования — обосновать теоретические и методические принципы применения компетентностного подхода в системе внутрикорпоративного обучения работников старших возрастных групп с целью обеспечения их профессионального развития и трудового долголетия.

Объект исследования — процессы внутрикорпоративного обучения в организациях, ориентированных на возрастных сотрудников.

Предмет исследования — педагогические условия и принципы реализации компетентностного подхода в обучении работников предпенсионного и пенсионного возраста.

Теоретические основания компетентностного подхода в обучении взрослых.

Компетентностный подход в образовании возник как альтернатива традиционной знаниевой парадигме, ориентированной преимущественно на передачу и проверку знаний. Ключевая идея подхода заключается в смещении акцента с усвоения информации на

формирование способности эффективно действовать в разнообразных жизненных и профессиональных контекстах.

В российской научной мысли разработке компетентностного подхода значительное внимание уделили В.А. Болотов и В.В. Сериков, определяя компетенцию как «совокупность взаимосвязанных качеств личности, включая знания, умения, навыки, способы деятельности, личностные качества, обеспечивающие успешную деятельность» [1].

А.В. Хуторской трактует компетенцию как интегративную характеристику, которая включает «готовность и способность индивида самостоятельно и ответственно действовать в новых условиях, на основе обобщённых знаний и ценностных ориентиров» [6]. Именно поэтому данный подход оказался особенно актуальным в обучении взрослых, где ключевыми факторами становятся субъектный опыт, практическая направленность и мотивация к саморазвитию.

Британский исследователь Дж. Равен в работе «Компетентности в современном обществе» подчёркивает, что «традиционные представления о знаниях как о цели образования теряют актуальность. Компетентность — это способность мобилизовать ресурсы для решения задач в реальной жизни» [5]. Такая позиция особенно значима в контексте обучения работников старших возрастных групп, для которых опыт и применимость знаний играют решающую роль.

В свою очередь, М. Сэнд и П. Вайнштейн указывают на то, что компетентностный подход обеспечивает гибкость образовательной модели, позволяя адаптировать содержание обучения под возрастные и профессиональные особенности взрослого обучающегося [10].

Применительно к взрослому контингенту, особенно предпенсионного и пенсионного возраста, компетентностный подход позволяет:

- выявить сохранный когнитивный и профессиональный потенциал;
- структурировать обучение вокруг жизненных задач и профессионального опыта;
- повысить вовлечённость за счёт личностной значимости содержания;
- преодолеть возрастные барьеры через опору на метакомпетенции — адаптивность, коммуникабельность, способность к самообучению и цифровую грамотность.

Королькова С.А. отмечает: «одним из главных достоинств компетентностного подхода является возможность оценки не возраста, а способности к адаптации, обучаемости и решению профессиональных задач» [2]. Это особенно важно в условиях повышения пенсионного возраста и необходимости продления трудовой активности пожилых работников.

Компетентностный подход также коррелирует с положениями андрагогики — теории обучения взрослых. В частности, принцип субъектности, осознанности и практической направленности обучения делает его наиболее адекватным для формирования устойчивых образовательных траекторий у возрастной категории 50+.

В международной практике компетентностный подход активно применяется в рамках политики lifelong learning (обучения в течение всей жизни). Европейский фонд профессионального образования (ETF) подчёркивает: «компетенции работников старшего возраста — это не ресурс прошлого, а стратегическое преимущество при условии их постоянной актуализации» [8].

Особенности развития кадрового потенциала работников старших возрастных групп.

В условиях демографического старения и повышения пенсионного возраста формирование и развитие кадрового потенциала работников старших возрастных групп приобретает стратегическое значение для устойчивости рынка труда и экономики в целом. По прогнозам Института демографии НИУ ВШЭ имени А.Г. Вишневского, в 2045 году доля

людей старше трудоспособного возраста в общей численности населения России может превысить 27% [7]. Это требует пересмотра существующих подходов к управлению человеческими ресурсами и особенно — к организации корпоративного обучения и профессионального развития пожилых сотрудников.

Кадровый потенциал работников предпенсионного и пенсионного возраста имеет ряд специфических характеристик:

1. Наличие уникального профессионального опыта и институциональной памяти. Представители старших поколений часто обладают ценными отраслевыми знаниями, навыками наставничества и пониманием внутренних процессов компании, что делает их незаменимыми при передаче знаний и адаптации новых сотрудников.

2. Высокая трудовая лояльность и стремление сохранить занятость. Социально-экономические исследования подтверждают, что значительная часть работников 50+ ориентирована на продолжение трудовой деятельности даже после достижения пенсионного возраста, особенно при наличии благоприятных условий труда и возможности самореализации.

3. Возрастные когнитивные изменения. С возрастом могут наблюдаться снижение скорости обработки информации, внимания и когнитивной гибкости. Однако современные исследования в области нейропсихологии показывают, что при соответствующей поддержке и адаптированных образовательных стратегиях когнитивный потенциал может сохраняться на высоком уровне вплоть до 70 лет и более.

4. Цифровой разрыв. Одним из существенных барьеров для профессионального развития пожилых сотрудников остаётся низкий уровень цифровой грамотности. Согласно исследованию PwC, лишь 34% работников старше 55 лет чувствуют себя уверенно при освоении новых цифровых инструментов, тогда как среди молодых работников (до 35 лет) этот показатель достигает 72% [9].

5. Сложности с адаптацией к быстро меняющимся условиям труда. Работники 50+ чаще испытывают стресс от организационных изменений, внедрения новых технологий, перехода на удалённые или гибкие форматы занятости.

Указанные особенности определяют специфику формирования образовательных траекторий для старших возрастных групп. Ключевыми педагогическими условиями при обучении этой категории работников являются (рисунок 1).

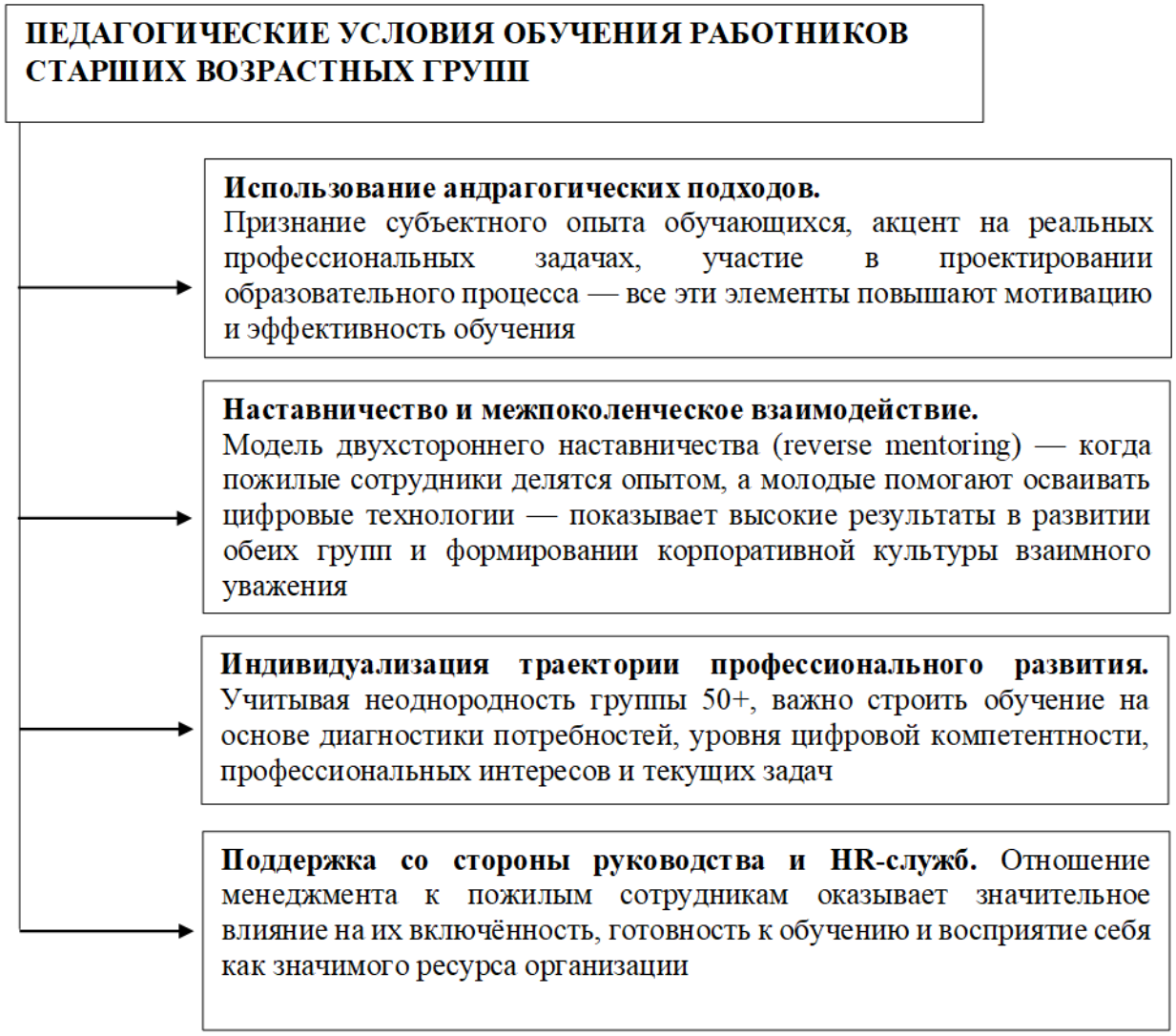


Рисунок 1. Педагогические условия обучения работников старших возрастных групп.

Формирование и поддержание трудового долголетия работников предпенсионного и пенсионного возраста напрямую связано с развитием определённого набора компетенций, позволяющих эффективно функционировать в условиях быстро меняющейся социально-экономической среды, цифровизации и возрастания требований к профессиональной гибкости. Учитывая междисциплинарный характер компетентностного подхода, данные компетенции можно сгруппировать по функционально-содержательному признаку в следующие блоки (таблица 1)

Таблица 1. Компетенции, обеспечивающие трудовое долголетие работников старших возрастных групп.

Группа компетенций	Содержательные характеристики и примеры
Профессиональные компетенции	Обновление и поддержание профессиональных знаний и навыков, соответствие текущим регламентам и стандартам, соблюдение норм охраны труда и качества. Например: освоение новых версий программного обеспечения, изменение деловых процедур, требований к документообороту.
Цифровые компетенции	Владение основами информационно-коммуникационных технологий (ИКТ), умение пользоваться корпоративными цифровыми платформами, системами электронного документооборота, участие в онлайн-обучении и конференциях. Особое значение имеет цифровая гигиена и безопасность (например, защита персональных данных, работа с паролями, антивирусами).
Мета-компетенции	Универсальные способности, определяющие готовность к профессиональной адаптации и саморазвитию: обучаемость, критическое мышление, саморефлексия, стрессоустойчивость, способность к принятию решений в нестабильных условиях. Исследования показывают, что мета-компетенции тесно связаны с успешным старением в профессии.
Социально-коммуникативные	Навыки межпоколенческого взаимодействия, участие в наставнических программах, развитие способности работать в мультигенерационных командах, эмоциональный интеллект, конструктивное разрешение конфликтов. Эти компетенции способствуют не только эффективной коммуникации, но и передаче опыта молодым сотрудникам.
Ценностно-мотивационные	Включают в себя внутреннюю мотивацию к сохранению занятости, ориентацию на профессиональное развитие, ответственность, корпоративную лояльность и трудовую этику. Данные компетенции формируют «ядро личностной профессиональности» (по Хуторскому).

Такое структурирование позволяет не только проводить оценку готовности работников 50+ к продолжению трудовой деятельности, но и выстраивать эффективные программы обучения и развития, адаптированные к возрастным и профессиональным особенностям сотрудников.

Особое значение в современной образовательной практике приобретает развитие мета- и цифровых компетенций, поскольку именно они обеспечивают успешную адаптацию пожилых работников к трансформациям рабочего процесса. Наличие устойчивых цифровых навыков повышает вероятность продолжения занятости после 60 лет на 28% по сравнению с группой без таких навыков [4].

Компетенции наставничества и межпоколенческой коммуникации в последние годы становятся важнейшим элементом корпоративной культуры устойчивого развития. Участие пожилых работников в программах передачи знаний способствует не только сохранению организационной памяти, но и повышает самооценку и вовлеченность самих наставников, снижая риски профессионального выгорания и социальной изоляции.

Компетентностный подход, ориентированный на сохранение и развитие ключевых профессиональных и личностных качеств пожилых работников, позволяет выстроить более гибкую и инклюзивную систему профессионального образования. Он создаёт основу для формирования эффективных программ reskilling и upskilling в условиях цифровой экономики и возрастной диверсификации трудовых коллективов.

Таким образом, развитие кадрового потенциала работников старших возрастных групп требует системного и междисциплинарного подхода, сочетающего принципы андрагогики, возрастного менеджмента, цифровой инклюзии и внутрикорпоративного менторства. Только при соблюдении этих условий возможно не просто сохранить, но и актуализировать потенциал возрастных работников, сделав его важным элементом устойчивого развития организации.

Компетентностный подход обеспечивает основу для устойчивого развития кадрового потенциала работников предпенсионного и пенсионного возраста, способствует снижению дискриминации по возрасту и интеграции возрастного разнообразия в систему управления человеческими ресурсами. Разработка и внедрение программ обучения с учётом возрастных, мотивационных и профессиональных особенностей позволяют создать условия для продуктивного трудового долголетия и социальной инклюзии работников старших возрастных групп.

Для эффективного развития компетенций у сотрудников 50+ необходимы следующие педагогические условия:

- Персонализация содержания: учет профессионального и жизненного опыта, мотивационных установок.
- Интеграция наставничества: использование пожилых работников в роли тьюторов и экспертов.
- Цифровая поддержка: инклюзивное обучение ИКТ-навыкам с учетом возраста.
- Психолого-педагогическое сопровождение: преодоление неуверенности, страха неуспешности.
- Модульность программ: возможность прохождения обучения в собственном темпе.

Компетентностно-ориентированное обучение должно быть встроено в стратегию управления возрастным разнообразием организации и сопряжено с системой оценки потенциала, карьерного сопровождения и нематериального стимулирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотов В.А., Сериков В.В. Компетентностная модель: от идеи к образовательной программе // Педагогика. – 2003. – № 10. – С. 8–14.
2. Королькова С.А. Компетентностный подход в профессиональном обучении. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 6: Университетское образование. 2008. № 11. С. 29-33.
3. Минтруд: треть населения России старше 55 лет. URL:https://tass.ru/obschestvo/22430231 (дата обращения: 7.092025 г.)
4. Прохоров П.Э. Статистическая оценка развития цифровых навыков занятого населения в Российской Федерации. // Статистика и экономика. 2022. Т. 19. № 3. 2022. С.25-38.

5. Равен Дж. Компетентности в современном обществе: выявление, развитие и реализация. – М.: Когито-Центр, 2002. – 396 с.
6. Хуторской А.В. Компетентностный подход в образовании. Авторская концепция. – М.: Изд-во УНЦ ДО, 2005. – 120 с.
7. Щербакова Е. Старшие поколения россиян, 2024 год. URL:https://www.demoscope.ru/weekly/2024/01029/barom01.php (дата обращения: 7.09.2025 г.)
8. European Training Foundation (ETF). Lifelong Learning for an Ageing Workforce. – Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2020. – 112 p.
9. One in four workers looking for new jobs as cost of living concerns bite: PwC Global Workforce Hopes & Fears Survey. URL:https://www.pwc.com/gx/en/news-room/press-releases/2023/pwc-global-workforce-hopes-and-fears-survey-2023.html (дата обращения: 7.09.2025 г.)
10. Sand M., Weinstein P. Adult Learning: Shaping Competencies for 21st Century. – London: Routledge, 2015. – 288 p.

Крикунов Александр Андреевич
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики
музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: alexandrkr000@yandex.ru

Krikunov Aleksandr A.
Postgraduate student of the Department of Methodology and Technologies of Pedagogy
of Music Education named after E.B. Abdullin
Moscow State Pedagogical University

ТЕОРИЯ «РУССКОЙ ЕВРОПЕЙСКОСТИ» КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ ИНТЕГРАТИВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Аннотация. В статье рассматривается феномен «русской европейскости» в качестве методологической основы для анализа интегративных тенденций в русской вокальной педагогике. На материале историко-культурного и музыковедческого анализа прослеживается генезис и эволюция синтеза национальной музыкальной идентичности и общеевропейских композиционных принципов. Теория «русской европейскости» репрезентируется как устойчивая парадигма, определяющая специфику отечественного музыкального образования и профессиональной подготовки педагога-музыканта.

Ключевые слова: русская европейскость, методология музыкального образования, вокальная педагогика, интеграция культур, национальная идентичность, музыкальная педагогика.

THE THEORY OF «RUSSIAN EUROPEANNESS» AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR STUDYING INTEGRATIVE TRENDS IN VOCAL PEDAGOGY

Abstract. The article examines the phenomenon of «Russian Europeanness» as a methodological basis for analyzing integrative trends in Russian vocal pedagogy. Based on historical, cultural, and musicological analysis, the genesis and evolution of the synthesis of national musical identity and pan-European compositional principles are traced. The theory of «Russian Europeanness» is represented as a stable paradigm defining the specifics of domestic music education and the professional training of music teachers.

Keywords: Russian Europeanness, methodology of music education, vocal pedagogy, integration of cultures, national identity, music pedagogy.

Введение. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления методологических основ современного музыкального образования в контексте диалога культур. Центральной проблемой выступает теоретическое обоснование интегративных процессов, исторически сложившихся в отечественной музыкальной практике. В качестве продуктивной методологической платформы для такого анализа предлагается концепция «русской европейскости», интерпретируемая как многовековая традиция органичного синтеза русской национальной идентичности с общеевропейскими художественными и педагогическими принципами.

Исторические предпосылки формирования «русской европейскости»

Анализ феномена «русской европейскости» в контексте вокально-педагогической системы Г.И. Тица предполагает всестороннее рассмотрение исторической динамики взаимодействия русской и европейской музыкальных традиций. Генезис указанного

явления отчетливо прослеживается, начиная с XV века, когда формирующаяся русская национальная музыкальная культура демонстрировала устойчивое преобладание декламационного принципа над мелодическим развитием. Данная особенность выражалась в отсутствии развитой кантилены и существенном ограничении вокальной техники акцентированным звукоизвлечением, что определяло специфику исполнительского искусства того периода.

Процесс системной европеизации русской музыкальной культуры начал интенсивно развиваться в XVII столетии, в период правления царя Алексея Михайловича, когда при царском дворе впервые были представлены репрезентативные образцы западноевропейского барокко и оперного искусства. Качественно новый этап этого процесса оказался связанным с эпохой Петра I, когда произошло фундаментальное и системное усвоение европейских музыкальных традиций, включая совершенную полифоническую технику и передовые драматургические принципы музыкального мышления. Именно в этот период в постоянном репертуаре императорского двора прочно закрепляются произведения ведущих европейских композиторов, среди которых особое место занимают творения Г.Ф. Телемана и А. Корелли, оказавшие значительное влияние на развитие отечественной музыкальной культуры. XVIII столетие стало периодом формирования качественно новой композиторской школы в России, представленной плеядой выдающихся музыкантов, осуществивших органичный синтез европейских музыкальных форм с национальным содержанием. Среди ключевых фигур этого процесса следует особо выделить В.А. Пашкевича (1742-1797) - основоположника русской комической оперы, создавшего в произведении «Санкт-Петербургский Гостиной двор» (1792) уникальный сплав европейских оперных форм с аутентичным русским фольклором. Значительный вклад в развитие отечественной музыкальной культуры внес Д.С. Бортнянский (1751-1825) - мастер духовной хоровой музыки, органично соединивший итальянскую оперную технику с глубиной православной певческой традиции. Особого внимания заслуживает творчество Е.И. Фомина (1761-1800) - автора первой русской национальной оперы «Новгородский богатырь Болеславич», продемонстрировавшего принципиально новые пути развития национального музыкального театра.

В XIX веке М.И. Глинка (1804-1857) осуществил концептуальный синтез европейских музыкальных форм с русской мелодикой, создав в операх «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) устойчивую парадигму русской классической музыки. Его художественные открытия были творчески развиты композиторами «Могучей кучки», среди которых особое место занимает М.П. Мусоргский (1839-1881), чья опера «Борис Годунов» (1869) представляет собой вершину музыкального реализма, сочетающего социальную драматургию с новаторской трактовкой вокальной партии. Не менее значимым представляется творчество Н.А. Римского-Корсакова (1844-1908), который в симфонической картине «Садко» (1867) и других сочинениях органично соединил европейскую композиционную технику с русской ладовой системой и подголосочной полифонией [10].

Проведенный исторический анализ позволяет определить "русскую европейскость" как устойчивую многовековую традицию органичного синтеза национальной музыкальной идентичности с общеевропейскими композиционными принципами, что нашло свое непосредственное отражение в вокально-педагогической системе Г.И. Тица [9]. Данная историко-культурная парадигма наглядно демонстрирует фундаментальную взаимосвязь между национальными художественными традициями и общеевропейскими педагогическими концепциями, что приобретает особую актуальность в контексте современных исследований методологических основ музыкального образования и проблем сохранения национальной идентичности в условиях глобализационных процессов.

Педагогическая система Г.И. Тица, воплотившая в себе концепцию «русской европейскости», представляет собой релевантную модель интеграции мировых профессиональных стандартов с национальными музыкальными традициями. Данный методологический подход демонстрирует, что сохранение культурной самобытности не предполагает изоляции от мирового художественного процесса, но требует глубокого освоения универсальных профессиональных техник с последующей их творческой трансформацией для аутентичного воплощения национальной идентичности.

Благодаря разработанной системе художественного переосмысления, начатого М. И. Глинкой, русская вокальная школа приобретает особую значимость в современном музыкально-образовательном пространстве. Её методология направлена на подготовку музыкантов-исполнителей нового типа - не только технически оснащённых специалистов, но и вдумчивых интерпретаторов, способных к смысловому постижению музыкального произведения. Такие музыканты свободно владеют всем арсеналом современной исполнительской техники, но используют его для донесения до международной аудитории уникальных особенностей и эстетических ценностей национального искусства [5].

Феномен «русской европейскости» в контексте методологического анализа

В контексте методологического обоснования данного подхода существенное значение имеют положения, разработанные Э. Б. Абдуллиным, который определяет целевые установки методологической подготовки как формирование основ методологической культуры будущего музыканта-педагога. Эта позиция отражает ключевую тенденцию современного музыкально-педагогического образования, ориентированную на создание оптимальных условий для творческого развития обучающихся и формирования профессионально-ориентированного методологического мышления [1].

В указанной монографии представлена детальная характеристика основных задач учебного курса, организационные формы его реализации, а также структурные компоненты методологической подготовки. Автор конкретизирует систему задач и выделяет три взаимосвязанных компонента: мотивационный (формирование профессиональных ценностных ориентаций), содержательный (освоение системы методологических знаний) и операционный (овладение методами и технологиями педагогического исследования).

Особое значение приобретает рассмотрение Э. Б. Абдуллиным методологического анализа в качестве концептуальной основы музыкально-педагогического исследования. Согласно его позиции, применение методологического анализа обладает двойственной природой: с одной стороны, оно носит субъективный характер, поскольку осуществляется конкретным исследователем, с другой - объективный, так как базируется на системе научных знаний и объективных закономерностях музыкально-педагогической деятельности [2].

В рамках методологического обоснования исследования существенное значение приобретает понимание сущности методологического анализа через призму его уровневой организации, включающей философский, общенаучный и частнонаучный уровни. Как справедливо отмечает Э.Б. Абдуллин, важнейшим условием эффективного осуществления методологического анализа выступает учет специфики и обеспечение органической взаимосвязи этих уровней в музыкально-педагогическом исследовании [3].

Ключевой задачей методологического анализа является обеспечение "приращения" нового знания посредством экстраполяции и интерпретации данных из смежных научных областей в поле педагогики музыкального образования. Данный метод призван обогащать исследовательское пространство за счёт продуктивного переноса и творческого переосмысления концептуальных положений из релевантных научных дисциплин. Этот сложный процесс предполагает интеграцию философских концепций, включая применение

категориального аппарата эстетики, феноменологии и философии культуры для глубинного осмысления музыкально-образовательных процессов, а также рассматривает адаптацию общенаучных подходов, в частности применение системного, семиотического и герменевтического методов к анализу явлений музыкальной педагогики.

Заимствование частнонаучных методик, предполагающее использование конкретных исследовательских практик из музыкознания, искусствоведения и психологии творчества.

В контексте структуры настоящего исследования центральное место занимает феномен «русской европейскости», составляющий его методологическую основу. Как уже отмечалось, одной из основных задач диссертационного исследования является комплексный анализ интеграционных процессов русской и европейской вокальных школ в контексте отечественной педагогики музыкального образования. Обращаясь к исторической ретроспективе, можно проследить устойчивые тенденции формирования русской музыкальной культуры под влиянием европейских школ. В то же время, отечественная музыкальная культура сохраняет множество характерных признаков, отличающих её от западноевропейской традиции, что обусловлено особенностями национального менталитета, духовно-религиозными традициями и спецификой художественного мировосприятия.

Философское осмысление феномена «русской европейскости» требует учета исторического контекста его формирования, который восходит к эпохе петровских реформ. Начиная с преобразований Петра I, Россия осуществляла активное заимствование европейских культурных, политических и научных достижений, что породило многовековую дискуссию о цивилизационном выборе России между Востоком и Западом.

Историко-философский анализ феномена «русской европейскости»

Феномен «русской европейскости» в музыкальной культуре представляет собой уникальное явление, требующее глубокого философского анализа. Данный феномен отражает сложное диалектическое взаимодействие между европейскими музыкальными традициями и национальной культурной идентичностью, проявляющееся в различных аспектах: от заимствования музыкальных форм и жанров до творческого переосмысления европейских эстетических концепций в русском культурном контексте. Методологический анализ указанного феномена предполагает применение нескольких ключевых философских подходов. [4]

В XVIII веке Россия активно осваивала европейские музыкальные формы (оперу, симфонию, камерную музыку), что являлось составной частью общего процесса европеизации, инициированного Петром I. Философский анализ должен учитывать, каким образом эти заимствования повлияли на формирование русской музыкальной идентичности и способствовали выработке оригинального национального стиля.

Значительный вклад в становление отечественной музыкальной идентичности внесло «Собрание народных русских песен», изданное в 1790 году русским просветителем Н.А. Львовым в сотрудничестве с композитором чешского происхождения И. Прачем. Данный сборник, включавший как народные песни, так и романсы, стал результатом многолетней исследовательской работы литературно-музыкального кружка Львова и заложил основы научного изучения русского музыкального фольклора [6].

Становление «русской европейскости» в музыке характеризовалось избирательным подходом к различным видам европейского музыкального искусства, среди которых особое место заняли хоровые концерты, комические оперы и камерные песни. В XVIII веке через усвоение канонов классицизма произошло органичное соединение древнерусского художественного канона с рациональными принципами светского искусства. При этом русские художники восприняли каноны классицизма не механически, а творчески

переработали их, что позволило сформироваться оригинальному русскому классицизму в различных видах искусства, включая музыку [8].

В контексте сопоставления с европейской культурой русская музыка часто интерпретируется как выражение «русской души» - глубоко эмоциональной, иррациональной и мистической, что противопоставляется европейской рациональности и структурной организованности. Русские композиторы рассматривали музыку как средство духовного преображения мира, что соответствовало общей тенденции русской философии, приписывавшей искусству особую миссию. Нравственная проблематика, ярко выраженная в таких произведениях, как опера М.П. Мусоргского "Борис Годунов", где затрагиваются темы власти и совести, отражает характерную для русской философской мысли воспитательную функцию искусства. Данная опера также демонстрирует склонность русской музыки к выражению коллективных переживаний (например, в хоровых сценах), что противопоставляется европейскому художественному индивидуализму.

Обращаясь к статье Рапацкой Л. А., могу выделить высказывание, что философско-культорологический смысл феномена «русской европейскости» лежит через литературоцентризм, который можно рассмотреть в качестве основополагающего фактора развития русского музыкального искусства, опирающегося на христианские каноны. Отсюда вывод, что причиной рождения «русской европейскости» следует считать «евангельское Слово», которое является основанием для последующего диалога отечественной и западной культур, в частности музыкального искусства.

Музыковедческий аспект

Важно отметить, что феномен «русской европейскости» репрезентирует уникальную модель развития национальной культуры, основанную на стратегии активного диалога с европейскими художественными традициями. Данный процесс, характеризующийся не механическим заимствованием, а глубинной творческой трансформацией инокультурных элементов, обеспечил сохранение культурной самобытности русского искусства при одновременном выходе его на мировую арену.

В музыкальной сфере указанный феномен проявился в способности отечественных композиторов наполнять освоенные европейские формы и техники особым содержанием, отражающим специфику национального мироощущения, духовно-ценностных ориентиров и эстетических идеалов. Результатом этого синтеза стало формирование автономной художественной системы, в рамках которой универсальные культурные языки обрели уникальное национальное звучание.

Исторический опыт «русской европейскости» сохраняет свою актуальность в современных условиях, предлагая продуктивную парадигму межкультурной коммуникации, основанную не на унификации, а на принципах взаимного обогащения и творческого синтеза.

Таким образом, изучение данного феномена в контексте профессиональной подготовки педагога-музыканта приобретает методологическое значение, выходящее за рамки историко-теоретического ознакомления и предполагающее освоение стратегий формирования культурной идентичности в условиях открытого поликультурного пространства [7].

Заключение

Проведенный анализ позволяет заключить, что теория «русской европейскости» представляет собой релевантный методологический инструмент для изучения интегративных процессов в истории отечественной вокальной педагогики. Она раскрывает цивилизационный код русской музыки, основанный на диалектическом единстве заимствования и творческой переработки, что обеспечило становление самобытной национальной школы, признанной в мировом культурном пространстве.

Перспективным направлением является внедрение курсов, раскрывающих проблемы «русской европейскости» (например, «Русское музыкальное искусство как феномен христианской цивилизации»), в систему высшего педагогического образования. Это будет способствовать формированию у будущих педагогов-музыкантов целостного понимания генезиса и сущности отечественной музыкальной культуры, что крайне актуально в условиях современных вызовов глобализации и необходимости сохранения национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации: монография. — М.: МПГУ, 2019. — 280 с.
2. Абдуллин Э. Б. Методология педагогики музыкального образования / [Э. Б. Абдуллин и др.]; под ред. Э. Б. Абдуллина. - 2-е изд., испр. и доп. - Москва: Академия, 2006. - 264, [1] с.
3. Абдуллин Э.Б. Методологический анализ проблем педагогики музыкального образования в системе высшего образования: Учебное пособие к спецкурсу «Основы методологической культуры учителя музыки» / Науч. ред. В.А. Сластенин. – М.: Прометей, 1990. – 186 с.
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
5. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано / М. И. Глинка. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2024. — 72 с.
6. Прач И. Русские народные песни, собранные Н.А. Львовым Для голоса с ф.-п. / Напевы записал и гарм. Иван Прач; Предисл. А. Пальчикова. — СПб.: Суворин, ценз. 1896. — XXIII, 154 с.
7. Рапацкая Л. А. «Русская европейскость» как методологическая проблема педагогики музыкального образования // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 3
8. Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века: учебник. — 3-е изд., перераб. и доп. — СПб.: Планета музыки, 2015. — 480 с.
9. Рапацкая Л. А. История художественной культуры России: от древних времён до конца XX века: учебное пособие для вузов. – М.: ИЦ «Академия», 2008. – 384 с.
10. Самсонова, Т. П. Музыкальная культура Санкт-Петербурга XVIII–XX веков: учебное пособие / Т. П. Самсонова. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2013. — 144 с.]

Рыбина Диана Дмитриевна
аспирант кафедры методологии и технологий
педагогики музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»,
e-mail: dd_rybina1@student.mpgu.edu
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
e-mail: obris-lar@inbox.ru
Рапацкая Л.А.

Rybina Diana D.
Postgraduate student of the Department of Methodology and Technologies
of Music Education Pedagogy named after E.B. Abdullin
Moscow State Pedagogical University
Scientific advisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Rapatskaya L.A.

ОСВОЕНИЕ СТРУКТУРНЫХ УРОВНЕЙ МЕНЕСТРЕЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ-ВОКАЛИСТОВ ЭСТРАДНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются структурные уровни менестрельной музыкальной культуры представленные в содержании профессиональной подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления. Авторская позиция заключается в том, что фрагментарное освоение отдельных аспектов данной традиции не отвечает современным требования подготовки высококвалифицированных специалистов. Предложенная уровневая модель выступает в качестве методологической основы для отбора и структурирования учебного материала.

Ключевые слова: менестрельная музыкальная культура, эстрадное искусство, музыкальная педагогика, эстрадное образование, подготовка педагогов-вокалистов.

MASTERING THE STRUCTURAL LEVELS OF MINSTREL MUSICAL CULTURE IN THE PROCESS OF TRAINING VOCAL TEACHERS IN THE POP DIRECTION

Abstract. The article examines the structural levels of minstrel musical culture presented in the content of professional training of teachers-vocalists of the pop direction. The author's position is that fragmentary mastering of individual aspects of this tradition does not meet modern requirements for training highly qualified specialists. The proposed level model serves as a methodological basis for the selection and structuring of educational material.

Keywords: minstrel musical culture, pop art, music pedagogy, pop education, training of teachers-vocalists.

Менестрельная музыкальная культура с древних времен представляет собой синтез разных видов искусства, соединившая в себе элементы поэзии, музыки, театрального действия, являясь при этом прообразом современного эстрадного искусства.

Под термином «менестрельная музыкальная культура» мы понимаем единый историко-культурный феномен, объединяющий все многообразие музыкально-исполнительской деятельности в области светского, развлекательного и массового искусства от западноевропейских и древнерусских менестрелей (скоморохов), до современных эстрадных музыкантов.

Несмотря на свою целостность, данное культурное явление поддается структурированию и может быть рассмотрено через систему взаимосвязанных уровней, который на сегодняшний день присутствуют в содержании музыкально-педагогического образования, но лишь фрагментарно. Многие аспекты уровневой классификации менестрельной музыкальной культуры остаются вне поля зрения при подготовке педагогов-вокалистов эстрадного направления.

Актуальность изучения и комплексного включения этих уровней в педагогику музыкального образования целесообразна с точки зрения научного отбора и адаптации материала для учебных целей, что существенно уменьшает разрыв между современным состоянием уровня подготовки специалистов и состоянием современной музыкально-художественной культуры в эстрадном направлении.

Теоретическое обоснование структурных уровней менестрельной музыкальной культуры и определение путей их включения в содержание подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления является целью данной статьи.

1. **Музыкально-исполнительский уровень:** является фундаментальной основой менестрельной культуры. Необходимо понимать, что современные инструменты и вокальные техники исполнения претерпели значительную эволюцию с этапа зарождения менестрельной культуры. Трансформации обусловлены развитием педагогических подходов и методологической базы в музыкальном образовании, а также новых жанрово-стилистических направлений в музыке. Кроме того, свои коррективы внесли изменения в социокультурном контексте и технологическом прогрессе (появление электронных инструментов, звукообработка и т.д.).

Данный уровень подразумевает включение в учебное содержание:

- Базовые техники звукоизвлечения на акустических или электроинструментах (фортепиано, гитара);
- Основы естественного вокального исполнения, с опорой на «речевую позицию» (С.Риггс); [6]
- Изучение ритмических паттернов характерных для распространенных на современном этапе эстрадных жанров (блюз, рок-н-ролл, джаз, кантри);
- Освоение аккомпанемента и простых аккордовых последовательностей;
- Работа с микрофоном и базовой звукоусилительной аппаратурой.

Необходимо исключать из образовательного процесса вокальные техники, провоцирующие перенапряжение голосового аппарата, нефизиологичное звучание и использование сложных вокальных приемов без предварительной подготовки. Кроме того, недопустимо применение электронной обработки, маскирующей неточное интонирование и плохое владение

Педагогический акцент данного уровня предполагает формирование у учащихся понимание преемственности традиций: от акустического исполнения к современному эстрадному звучанию, при этом важно отслеживать сохранение художественной выразительности и смысловой нагрузки музыкального материала.

2. **Поэтический уровень:** с древних времён представители менестрельной культуры соединяли в своем творчестве музыкальное исполнительство и поэтическое искусство. Менестрели выступали как создатели стихов и песен, которые повествовали о исторических событиях, социальных проблемах и эмоциональных переживаниях. В современной менестрельной музыкальной культуре поэтический текст сохраняет роль смыслообразующего элемента, однако требует критического отбора с позиций художественной и духовно-нравственной ценности.

Ключевые аспекты для включения в учебное содержание:

1. Изучение и анализ жанрово-стилистического разнообразия поэтических форм (классические и современные формы).
2. Тематический отбор музыкального репертуара.

В выборе вокального репертуара необходимо опираться на произведения с духовно-нравственной проблематикой (темы любви, дружбы, родины, исторической памяти). Брать во внимание тексты, отражающие культурные коды и этническую идентичность (русская и европейская менестрельная культура), а также социально-значимые произведения, поднимающие вопросы гуманизма и справедливости.

3. Направленность на развитие творческого потенциала обучающихся.

Реализуется через практикумы по созданию авторских текстов на основе традиционных моделей, а также через освоение навыков совмещения поэтического текста с музыкальной ритмикой и мелодикой.

В образовательной программе недопустимо использование музыкально-поэтических произведений, не соответствующих морально-эстетическим нормам и не обладающих художественной ценностью, включая примитивные поэтические формы.

Педагогические задачи поэтического уровня заключаются в формировании у обучающихся навыков критического анализа поэтического текста с позиций художественной ценности, нравственной составляющей, культурной и исторической значимости. А также воспитание вкуса и чувства меры в подборе репертуара для будущей исполнительской и педагогической деятельности.

Особое внимание уделяется роли слова в русской культурной традиции, в которой поэтический текст исторически выступал как средство сохранения и трансляции культурных кодов, формой художественного выражения, сочетающая эстетическое и этическое начала. Этот «культурный стержень» проявляется в языке, искусстве, религии, социальных отношениях и других сферах деятельности.

На современном этапе подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления наблюдается системная недооценка поэтической составляющей менестрельной музыкальной традиции. Это упущение проявляется в отсутствии целостного подхода к изучению поэтических форм, тематики и стилистических особенностей, исторически присущих творчеству менестрелей. Между тем, углубленное освоение данного аспекта способно существенно обогатить профессиональную подготовку будущих специалистов. Введение изучения поэтического компонента в учебный процесс способно стимулировать развитие не только репертуарной культуры, но и творческого потенциала будущих педагогов-вокалистов.

3. **Театральный уровень:** исторически творчество менестрелей органично сочетало музыкально-поэтическое начало с элементами театрализации [2]. Современная эстрадная культура, сохранив эту особенность, демонстрирует широкий диапазон форм сценического воплощения – от камерного исполнения песни до масштабных представлений (мюзикл). Театральный компонент остается неотъемлемой составляющей профессиональной подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления, однако его реализация требует детального методологического осмысления.

Курс актерского мастерства, включенный в образовательную программу, зачастую носит общий характер и не всегда учитывает специфику эстрадного вокального исполнительства. Поверхностная проработка взаимосвязи вокальной техники и сценического воплощения образа зачастую приводит к формальному подходу в преподавании. Вместе с тем именно синтез этих элементов формирует художественную целостность исполнения, преобразуя песенный материал в законченное миниатюрное представление.

4. **Социальный уровень:** как и любая культурная традиция, менестрельство формировалось как социально-обусловленный феномен, интегрированный в систему общественных отношений. Менестрели относились к определенному социальному слою выполняя комплекс социокультурных функций: транслировали исторически значимые события, влияли на общественные настроения, подвергали критике социальные явления через сатирические формы. Эти функции сохраняют свою актуальность и на современном этапе развития менестрельной музыкальной культуры, хотя и проявляются в преобразованных формах.

Современное эстрадное исполнительство, переняв ключевые социальные функции менестрельной культуры, транслирует важные и актуальные общественные тенденции, коллективные и индивидуальные переживания через музыкальный язык.

Одним из важнейших компонентов социального уровня является коммуникация "исполнитель-аудитория", которая в эстрадном искусстве приобретает форму диалога. Современный музыкант, подобно средневековому менестрелю, функционирует как проводник между индивидуальным и коллективным сознанием, перерабатывая личный опыт в художественные высказывания общественной значимости.

В современном образовательном процессе проблема внедрения социального уровня менестрельной музыкальной культуры остается недостаточно разработанной, что создает ощутимый разрыв между профессиональной подготовкой педагогов-музыкантов и социокультурными потребностями общества.

В рамках подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления социальный уровень предполагает изучение таких аспектов: взаимодействие творчества с общественными процессами, техники социальной коммуникации через искусство, а также развитие навыков критического осмысления социального контекста исполняемых произведений.

Таким образом, социальный уровень в процессе подготовки педагогов-вокалистов должен воспитывать в обучающихся понимание эстрадного искусства (менестрельной музыкальной культуры) как инструмента социального взаимодействия и формировать ответственность за идеи и ценности, которые транслируются через музыкальное исполнительство. Это аналогично с исторически сложившимися функциями менестрельной культуры, в которой музыкант отождествлял голос своего времени и общества [3].

5. **Стилистический уровень:** представляет собой сочетание художественных средств и приёмов, которые применяются для формирования уникального образа и выражения индивидуальности исполнителя. В современном образовательном процессе наблюдается существенное отставание в освоении данного уровня. Это обусловлено противоречиями между динамичным развитием эстрадного искусства и консервативностью образовательных подходов.

Одной из основных проблем стилистического уровня является недостаточное внимание к развитию индивидуального исполнительского стиля, включающего в себя:

- Манера пения, тембровые особенности, специфические вокальные приемы.
- Музыкальное сопровождение: выбор инструментов, аранжировка, использование электронных эффектов и технологий и т.д.
- Визуальные компоненты: одежда, макияж, причёска, аксессуары — создание образа исполнителя, соответствующего музыкальному содержанию.
- Сценическое поведение: жесты, мимика, движения, взаимодействие с аудиторией, эмоциональная выразительность исполнения.
- Репертуар: выбор песен, их тематика, настроение, соответствие индивидуальности исполнителя, культурологический анализ произведений.

Современная педагогическая практика в области эстрадного искусства демонстрирует системный дефицит в освоении ключевых уровней менестрельной музыкальной культуры. Безусловно, отдельные аспекты получили научное обоснование и включены в учебные программы, однако значительный пласт этой культурной традиции остается вне содержания профессиональной подготовки педагогов-вокалистов эстрадного направления.

В развитии менестрельной музыкальной культуры на сегодняшний день наблюдаются некоторые значимые тенденции. Усиливается визуальная составляющая музыкальных выступлений, из-за чего сценический образ и постановка номера становится важнее, чем собственно музыкальное содержание. Одновременно отмечается рост популярности развлекательных жанров, включающих элементы менестрельного искусства в новых форматах. Кроме того, происходит трансформация средств музыкальной выразительности благодаря взаимодействию с другими видами искусства, а также с традициями европейской и внеевропейской культур.

Эстрадное направление, в свою очередь, представляет собой более узкую и специфическую форму музыкальной деятельности. Оно также может быть полезно для развития определённых навыков и способностей у учащихся, но не всегда отвечает требованиям духовного и морального воспитания будущих поколений, поэтому должно строго классифицироваться то, что можно и что нельзя использовать в педагогическом процессе, это, на наш взгляд, способно осуществить обращение к менестрельной музыкальной культуре.

Таким образом, комплексный и цельный подход, опирающийся на предложенную уровневую систему, способен обеспечить высокий уровень воспитания универсального педагога-вокалиста эстрадного направления, обладающего широким художественным кругозором, понимающего генезис, традиции и философию эстрадного исполнительства. Это, в свою очередь, способствует повышению качества подготовки педагогов-вокалистов и их успешности в профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1973. – 144 с.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 350 с.
3. Курышева Т.А. Музыкальная коммуникация как феномен культуры и как предмет педагогики / Т.А. Курышева // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 135–140.
4. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
6. Цукер А.М. И рок, и симфония... / А.М. Цукер. – М.: Композитор, 1993. – 304 с.
7. Риггз С. Пойте как звезды. – СПб.: Питер, 2007. – 120 с.
8. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется муз. искусством / Т. В. Чередниченко Вып. 1- Долгопрудный: Аллегро-пресс; М.: Мособлупрполиграфиздат, 1994. - 215 с.

Черных Виталий Викторович
аспирант кафедры педагогики и андрагогики
ГБУ ДПО «Санкт-Петербургская академия постдипломного педагогического образования им. К.Д. Ушинского»
e-mail: vitalsax@mail.ru

Chernykh Vitaly V.
Postgraduate student of the Department of Pedagogy and Andragogy
Saint Petersburg Academy of Postgraduate Pedagogical Education named after K.D. Ushinsky

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ЭФФЕКТИВНОСТЬ В РАЗВИТИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ И МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена интенсивной цифровизацией дополнительного образования, требующей переосмысления педагогических стратегий для сохранения эффективности обучения, особенно в специфических областях, подобных музыке. Статья анализирует эффективность трех дифференцированных стратегий:

«Традиционная +» (структурированное сопровождение, постановка и решение учебной задачи);

«Адаптивно- дидактического сопровождения» (с вовлечением родителей и персонализации, построение обратной связи);

«Инновационная» (использующей инструменты искусственного интеллекта для развития креативности и коммуникации).

Каждая стратегия, базируясь на деятельностном подходе, предполагает уникальный учебный контент и формы организации работы обучающихся, преподавателей и родителей. Данные, которые мы получим в ходе эмпирических исследований, продемонстрируют значительный потенциал стратегий для повышения качества дистанционного обучения, что позволит преподавателям подобрать способ обучения и сделать вывод о ее практической применимости.

Ключевые слова: педагогические стратегии, цифровая образовательная среда, дополнительное образование, мотивация обучающихся, дидактическое сопровождение, эффективность обучения.

PEDAGOGICAL STRATEGIES IN THE DIGITAL ENVIRONMENT OF ADDITIONAL EDUCATION: EFFICIENCY IN THE DEVELOPMENT OF INDEPENDENCE AND MOTIVATION OF STUDENTS

Annotation. The relevance of the study is due to the intensive digitalization of additional education, which requires a rethinking of pedagogical strategies to maintain the effectiveness of training, especially in specific areas such as music. The article analyzes the effectiveness of three differentiated strategies:

"Traditional +" (structured support, setting and solving an educational problem);

"Adaptive-didactic support" (with the involvement of parents and personalization, building feedback);

"Innovative" (using artificial intelligence tools to develop creativity and communication).

Each strategy, based on an activity-based approach, involves unique educational content and forms of organizing the work of students, teachers and parents. The data that we will obtain in the course of empirical research will demonstrate the significant potential of strategies for

improving the quality of distance learning, which will allow teachers to choose a teaching method and draw a conclusion about its practical applicability.

Keywords: pedagogical strategies, digital educational environment, additional education, motivation of students, didactic support, learning effectiveness.

Введение

Цифровизация образования, особенно в чувствительных к практике областях, подобных музыкальному обучению, обостряет потребность переосмысления педагогических подходов. Традиционные методы, эффективные в очном формате, зачастую теряют результативность при переносе в дистанционный формат обучения, требуя разработки новых, адаптивных стратегий, ориентированных не только на усвоение знаний, но прежде всего на развитие ключевых компетенций обучающегося.

Возникает вопрос: какие именно дифференцированные педагогические стратегии, для использования в цифровой среде, демонстрируют наибольшую эффективность в решении поставленных задач, внутренней мотивации обучающихся, выступающих фундаментом их успешности?

Данная статья, базируясь на системно-деятельностном подходе, ставит целью не просто описать возможные модели, но и обосновать результативность трех конкретных стратегий: традиционную, адаптивно- дидактического сопровождения и инновационную, через их влияние на развитие нужных навыков и умений.

Исследование анализирует педагогические инструменты, формы организации и педагогическую диагностику, чтобы найти оптимальные пути трансформации педагогической практики и превращения цифровой среды в мощный стимул для развития самостоятельности и личностного роста обучающихся.

Основная часть

Цифровизация дополнительного образования, особенно в специфических областях, подобных музыкальному обучению онлайн, формирует комплекс вызовов, требующих трансформации устоявшихся педагогических стратегий, а внедрение цифровых инструментов, взаимодействия в дистанционном формате сталкивается с трудностями адаптации традиционных методов для решения задач, изначально разработанных для очного формата обучения. Возникает потребность разработки новых, адаптивных подходов, органично сочетающих результативность и экономическую обоснованность управления образовательным процессом в цифровой среде. Основным принципом оценки эффективности этих методов заключается в изменении приоритетов. Теперь мы оцениваем не только знания по конкретным предметам, но и то, как ученики могут применять эти знания на практике (умение работать самостоятельно, внутреннюю мотивацию, способность анализировать свой опыт и находить иные способы решения различных проблем). Эти навыки особенно важны в современном мире, где экономика основана на цифровых технологиях и необходимо получать новые компетенции.

Как справедливо отмечает И. В. Григорьева, исследуя управленческие аспекты цифровизации, «цифровая трансформация образования является многомерным и разноплановым процессом. Внедрение цифровой образовательной среды (далее – ЦОС) должно сопровождаться адекватными изменениям в построении учебных планов с учетом потребности в социализации и физической активности детей … особенно пристального внимания заслуживают такие когнитивные процессы, как критическое восприятие информации, самостоятельность и независимость суждений» [2, с. 69]. Данные вызовы носят многогранный характер, затрагивая организационные, методические и ресурсные аспекты управления образовательной организацией. Вследствие многогранности разберем

основные вызовы цифровизации для музыкального онлайн-обучения как специфической области дополнительного образования, с точки зрения управления:

Таблица 1

Ключевые вызовы цифровизации для управления процессом онлайн-обучения

Категория вызова	Конкретное проявление в музыкальном онлайн-обучении	Управленческий аспект (фокус менеджмента)
Организационно-технические	Необходимость обеспечения стабильного интернет-соединения, качественной аудио/ видео аппаратуры у всех участников.	Управление инфраструктурой, логистика ресурсов, выбор и адаптация платформ, техническая поддержка.
Методические	Трудности передачи тонкостей звукоизвлечения, ансамблевой игры, обратной связи в режиме реального времени онлайн.	Разработка/ адаптация педагогических технологий, создание цифровых учебных материалов, управление качеством.
Мотивационные	Снижение вовлеченности из-за отсутствия прямого контакта, «экранизации» процесса, трудности поддержания дисциплины.	Управление мотивацией обучающихся и педагогов, формирование вовлекающей цифровой среды, геймификация.
Экономические	Затраты на лицензии ПО, оборудование, подготовку кадров; сложности ценообразования онлайн-услуг; поиск устойчивых моделей.	Финансовый менеджмент, бюджетирование, разработка бизнес-моделей, управление стоимостью услуг.
Кадровые	Требование новых компетенций педагогов (IT-грамотность, модерация онлайн-взаимодействия, цифровой дизайн обучения).	Управление персоналом, переподготовка и повышение квалификации, формирование кадрового резерва.

Оценка эффективности адаптивных педагогических стратегий в подобных условиях не может быть сведена к таким показателям, как процент выполненных заданий или результаты тестирования. Успешность стратегии должна измеряться через развитие у обучающихся ключевых компетенций, непосредственно влияющих на их способность к самообучению, адаптации и достижению целей в цифровой среде, что, в конечном итоге, определяет ценность образовательной услуги с экономической точки зрения.

Д. С. Константинова, анализируя компетентностный подход в новых реалиях, подчеркивает: «вызовы Индустрии 4.0 определяют важность развития универсальных компетенций, включающих как поведенческие, так и цифровые навыки. Данная комбинация позволит создать человеку и организации неповторимое конкурентное преимущество, определив успешность в цифровой экономике. При этом высокий уровень развития именно цифровых компетенций обеспечит необходимую эффективность деятельности людей во всех сферах жизни» [4, с. 1066]. Следовательно, управление эффективностью педагогических стратегий в цифровой среде требует разработки системы показателей (компетенций), ориентированных на деятельностные результаты (см.: табл. 2).

Таблица 2

Ключевые компетенции обучающихся как показатели эффективности педагогических стратегий и методы их оценки

Ключевая компетенция	Сущность и проявление в деятельности	Возможные методы оценки (диагностики)
Стремление к самообразованию и саморазвитию	Способность самостоятельно ставить учебные задачи, планировать деятельность, искать и использовать ресурсы, выполнять задания без постоянного внешнего контроля.	Анализ продуктов деятельности (проекты), наблюдение за работой на платформе (активность, запросы), структурированные самоотчеты.
Внутренняя мотивация и познавательный интерес	Устойчивое стремление к освоению материала, любознательность, инициативность в углублении знаний, удовольствие от процесса обучения.	Стандартизированные опросники (например, модификация методики Т. О. Гордеевой), интервью, анализ вовлеченности (частота/ глубина взаимодействия с контентом).
Цифровая грамотность и адаптивность	Умение эффективно использовать цифровые инструменты для обучения, критически оценивать информацию, адаптироваться к новым платформам и сервисам.	Практические задания с использованием цифровых инструментов, решение проблемных ситуаций в цифровой среде, анализ цифрового следа.
Креативность и готовность к творческой деятельности	Способность генерировать оригинальные идеи, находить нестандартные решения, создавать новые продукты (музыкальные аранжировки, импровизации).	Оценка творческих работ (проектов), экспертные оценки, методы открытого типа (творческие задания без единственного решения).
Рефлексивные способности	Умение анализировать собственную деятельность, оценивать успехи и неудачи, корректировать стратегии обучения.	Дневники обучения, структурированное интервью, анализ самооценки.

Ключевые компетенции обучающихся устанавливают прямую связь между целями педагогических стратегий в цифровой среде, измеряемыми компетенциями и инструментами оценки, формируя необходимую основу для управленческих решений по повышению качества образовательного процесса. Вследствие этого, цифровизация образования, создавая значительные вызовы для традиционных моделей управления педагогическим процессом, одновременно открывает возможности для разработки и внедрения адаптивных стратегий, чья эффективность должна оцениваться с точки зрения развития ключевых компетенций обучающихся. Формируя систему диагностики, основанную на деятельностных результатах и анализе эффективности стратегий, руководители образовательных организаций получат экономически обоснованный инструмент для принятия управленческих решений – оптимизации ресурсов, выбора

наиболее эффективных педагогических инструментов, кадровой политики, что поможет определить своё место на рынке образовательных услуг, обеспечивая устойчивое развитие организации в условиях цифровой трансформации.

Эффективность работы преподавателей в условиях цифровизации образования достигается путем использования дифференцированных стратегий, основанных на деятельностном подходе и строго учитывающих уровень развития обучающихся.

Три стратегии, которые способны дополнять друг друга и показывать, как эффективно достигать целей:

1) Традиционная + - сохраняет системность классического подхода, усиливая ее четким понятным онлайн-контентом и контролем этапов;
2) Адаптивно - дидактического сопровождения - с вовлечением родителей, требующая гибкого управления коммуникациями и ресурсами для поддержки обучающихся с особыми образовательными потребностями;
3) Инновационная - подразумевает использование искусственного интеллекта для формирования уникальных путей развития обучающихся.

Каждая стратегия обучения требует определенных затрат (время преподавателя, техническое обеспечение, разработка контента). Важно правильно организовать учебный материал и взаимодействие обучающихся и преподавателя, напрямую влияя на эффективность вложений в образовательный процесс.

Как подчеркивает Н. М. Мельник, исследуя управление персоналом в образовании, «консолидация условий по формированию способности … принимать самостоятельно … решения в любой сфере деятельности с учетом их взаимосвязи с потребностями и запросами социальной среды призвана организовать объединение миссии обучения и социальной миссии. Параметрическое моделирование продукта деятельности поддерживает и реализует новую миссию оценивания – оценивание проявленных умений субъекта деятельности эффективности решать актуальную социальную проблему в условиях реальных социально-технических вызовов по ключевым показателям и индикаторам ценности продуктивной деятельности» [6, с. 774].

Учитывать особенности и потребности каждого учащегося при выборе методов обучения - это не просто рекомендация, а важный способ сделать работу образовательной организации более эффективной, и позволит оптимизировать использование человеческих и материальных ресурсов Успешная же реализация данных стратегий требует от руководства учреждения четкого понимания их содержательного наполнения и организационных механизмов. Вследствие этого детализируем ключевые характеристики предлагаемых стратегий, фокусируясь на управленческих аспектах их реализации в цифровой среде (см.: табл. 3).

Таблица 3

Управленческие параметры реализации дифференцированных педагогических стратегий в цифровой среде

Стратегия	Целевая группа обучающихся	Ключевой управленческий фокус	Специфика учебного контента	Формы организации деятельности	Основные управленческие риски
1.«Традиционная+»	Обучающиеся с высокой базовой подготовкой, мотивацией, развитой самостоятельностью.	Управление стандартизацией процессов, контролем сроков выполнения, эффективностью типовых решений.	Модульное обучение (разделение учебного материала на отдельные структурированные информационные блоки), видеоуроки, четкие алгоритмы задач, обратная связь.	Асинхронное обучение (задания на платформе), вебинары для группы, автоматизированная проверка части заданий (тестирование).	Неготовность к изменениям программы действия, недостаточная гибкость под потребности, риск снижения мотивации у части группы обучающихся.
2. «Адаптивно - дидактического сопровождения»	Обучающиеся, нуждающиеся в поддержке (низкий темп, трудности самоорганизации, особые потребности), младшие возрастные группы.	Управление коммуникационными потоками (педагог-ученик-родитель), координация дополнительных ресурсов, мониторинг индивидуального прогресса.	Модули с вариативными путями изучения, цифровые списки зада, микро-задания, ресурсы для родителей (инструкции и советы по выполнению определённой задачи или достижению конкретной цели).	Синхронные мини-группы, индивидуальные онлайн-консультации, чат-поддержка, совместные (ученик + родитель) проекты/отчеты (обратная связь).	Высокая ресурсоемкость (время педагога), риск конфликтов, сложность координации расписания.

3. «Инновационная»	Обучающиеся с высоким потенциалом, мотивированные на углубление, творческие задачи, старшие возрастные группы.	Управление инструментами на основе искусственного интеллекта как активами, анализ данных для персонализации, создание среды для инноваций, оценка уникальных результатов.	Адаптивные инструменты на основе искусственного интеллекта - платформы, генеративные задания (создание музыки, аранжировок), проектная работа.	Работа с нейросетью-(ассистентами): Suno AI; ChatGPT; MidJourney; Runway ML. Проектная деятельность онлайн.	Высокие затраты на ПО/ обучение, зависимость от качества алгоритмов, сложность объективной оценки творчества.

Результативность любой стратегии зависит от того, насколько она оправдывает вложенные усилия. Важно создать специальные инструменты для оценки и измерения успехов обучающихся. Это становится ключевой задачей в области управления образовательным процессом.

В. А. Колесников, анализируя экономику цифровых образовательных инноваций, отмечает: «логичный резкий скачок в цифровом образовании произошел в период эпидемиологической обстановки. Все образовательные учреждения перевели на онлайн обучение, которое привело к модернизации всей образовательной системы … ИИ для образования требует междисциплинарного взаимодействия, которое позволяет разрабатывать новые дисциплины в программу обучения … Основа адаптивного обучения базируется на интерактивных моделях, учитывающих индивидуальные особенности и потребности каждого обучающегося» [3, с. 104]. Вследствие этого цифровизация образования требует четкого определения диагностируемых компетенций для каждой стратегии и выбора адекватных методов их измерения, которые в совокупности устанавливают связь между стратегиями, целевыми компетенциями и методами диагностики, формируя необходимую основу для управленческой оценки эффективности (см.: табл. 4).

Таблица 4

Целевые компетенции и методы диагностики эффективности педагогических стратегий в цифровой среде

Педагогическая стратегия	Приоритетные развиваемые компетенции	Конкретные методы диагностики (оценки)	Управленческий смысл показателя
«Традиционная+»	Дисциплинированность, следование инструкциям, надежность выполнения стандартных задач.	Анализ процента и качества выполнения обязательных заданий в срок, результаты тестов на знание алгоритмов, анализ логов активности на платформе.	Оценка эффективности решений, управление производительностью.
«Адаптивно - дидактического сопровождения»	Учебная мотивация (внешняя/ внутренняя), сотрудничество с родителями, базовые навыки самоорганизации.	Опросники мотивации («Анкета „Оценка уровня школьной мотивации“» Н. Г. Лускановой, «Опросник „Учебная мотивация школьников“»), анализ динамики выполнения заданий после поддержки, опросы/интервью с родителями, экспертные оценки совместных проектов.	Оценка эффективности затрат на персонализированную поддержку и коммуникацию, управление вовлеченностью.

«Инновационная»	Креативность, способность к нестандартным решениям, грамотная работа с нейросетью, рефлексия, самоуправление обучением.	Экспертная оценка уникальных продуктов (музыкальные композиции, проекты), анализ сложности и оригинальности решений, оценка навыков работы с инструментами на основе искусственного интеллекта.	Оценка инновационного потенциала стратегии, формирование (создание) уникального образовательного предложения, формирование положительного имиджа.

Вывод

Как мы видим, выбор и реализация дифференцированных педагогических стратегий в цифровой среде, требуют системного подхода. Необходимо не только разработать методически грамотные модели сопровождения, но и обеспечить их экономическую обоснованность через эффективное управление ресурсами (временными, кадровыми, технологическими, финансовыми) и внедрение системы диагностики результатов обучающихся, которые можно оценить. Успешное решение этой задачи позволяет образовательной организации не только адаптироваться к вызовам цифровизации, но и формировать устойчивое конкурентное преимущество на рынке образовательных услуг, предлагая пути развития, которые учитывают потребности участников образовательного процесса и дают хорошие результаты.

Проведенное исследование показывает эффективность трех дифференцированных педагогических стратегий:

1) «Традиционная +».
2) «Адаптивно- дидактического сопровождения».
3) «Инновационная».

Эти стратегии помогут обучающимся учиться самостоятельно и основаны на том, что каждый ребенок уникален. Благодаря таким подходам у обучающихся развиваются важные навыки: устойчивый познавательный интерес и готовность к творческой деятельности, они могут сами ставить цели и решать учебные задачи без помощи преподавателя. Результаты педагогической диагностики демонстрируют превосходство адаптивных методик над стандартными. Это меняет парадигму дополнительного образования, превращая его из пространства передачи информации в среду формирования активной позиции обучающегося.

Цифровые инструменты, перестав быть лишь средством доставки контента, раскрыли потенциал как платформы для персонализации, обратной связи и развития креативности, создавая основу для принципиально новых образовательных практик. Внедрение представленных стратегий, требуя переосмысления роли преподавателя и управления ресурсами, открывает путь к повышению качества и конкурентоспособности дополнительного образования в эпоху цифровой трансформации. Остается открытым только один вопрос: как обеспечить устойчивое развитие (масштабирование) этих эффективных, но ресурсоемких моделей, сохраняя их индивидуальный характер, учитывая растущие потребности системы образования?

ЛИТЕРАТУРА

1. Алюнова, Т.И., Степанова, С.Е. Цифровая образовательная среда как необходимое условие развития современного образования // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. – 2021. – №4 (113). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-obrazovatelnaya-sreda-kak-neobhodimoe-uslovie-razvitiya-sovremennogo-obrazovaniya (дата обращения: 09.07.2025).
2. Григорьева, И.В., Болкунов, Г.А. Цифровая образовательная среда (ЦОС): вызовы и возможности // Вестник УРАО. – 2023. – №2 (Вестник УРАО). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-obrazovatelnaya-sreda-tsos-vyzovy-i-vozmozhnosti (дата обращения: 09.07.2025).
3. Колесников, В.А., Гурьянова, В.Р. Новые возможности ИИ-инструментов в сфере образования // Аграрное и земельное право. – 2025. – №4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/novye-vozmozhnosti-ii-instrumentov-v-sfere-obrazovaniya (дата обращения: 10.07.2025).
4. Константинова, Д.С., Кудаева, М.М. Цифровые компетенции как основа трансформации профессионального образования // Экономика труда. – 2020. – №11. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-kompetentsii-kak-osnova-transformatsii-professionalnogo-obrazovaniya (дата обращения: 10.07.2025).
5. Лапуцкая, И.И. Цифровая образовательная среда: плюсы и минусы (взгляд преподавателя РКИ) / И.И. Лапуцкая // Диалог культур. Культура диалога: цифровые коммуникации: Материалы Третьей международной научно-практической конференции, Москва, 29 марта – 02 2022 года / Редколлегия: Л.Г. Викулова (отв. ред.) [и др.]. – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Языки Народов Мира», 2022. – С. 161-167.
6. Мельник, Н. М., Нестеренко, В. М. Интеллектуально-информационная поддержка проактивной деятельности студента при реализации подхода «Обучение служением» // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2025. – №6. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/intellektualno-informatsionnaya-podderzhka-proaktivnoy-deyatelnosti-studenta-pri-realizatsii-podhoda-obuchenie-sluzheniem (дата обращения: 10.07.2025).
7. Методические рекомендации по разработке и внедрению системы (целевой модели) наставничества педагогических работников в образовательных организациях. — Электронный ресурс. — URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_418547/?ysclid=mam6k06q4m197995369 (дата обращения: 10.07.2025).
8. Национальный проект образование – федеральные проекты. – Текст: электронный // Минпросвещения России: [сайт]. – URL: https://edu.gov.ru/national-project/projects/cos/ (дата обращения: 09.07.2025).
9. Ростовцева, В.М. Педагогический кадровый ресурс современного университета в процессе диверсификации образования // Вестник ТГПУ. – 2011. – №6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskiy-kadrovyy-resurs-sovremennogo-universiteta-v-protsesse-diversifikatsii-obrazovaniya (дата обращения: 10.07.2025)
10. Kovalenko, T.V. Mentoring and coaching: modern management technologies / T. V. Kovalenko, S. P. Kovalenko // 20 марта 2025 года, 2025. – Pp. 216-219.

Дрок Оксана Викторовна
Индивидуальный предприниматель компания «Корона-Хоум»,
Бизнес коуч, Доктор Бизнес Наук
ООО «Евразийская школа менеджмента и администрирования»
e-mail oksana.drok.1983@mail.ru

Drok Oksana V.
Individual Entrepreneur
Corona-Home Company, Business Coach,
Doctor of Business Sciences
Eurasian School of Management and Administration

МЕТОДИКА СОЗДАНИЯ ЦИФРОВОЙ И ИНТЕРАКТИВНОЙ МЕБЕЛИ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОГО ОПЫТА (МЦИМ)

Аннотация. В статье рассматривается авторская методика создания цифровой и интерактивной мебели (МЦИМ), направленная на формирование уникального потребительского опыта. Проведен анализ современных подходов к проектированию мебели с применением информационных технологий, включая 3D-моделирование и виртуальную реальность. Отмечено, что трехмерная конфигурация изделий мягкой мебели значительно сложнее корпусной, что требует особых подходов при интеграции цифровых элементов. Выявлено, что применение информационных технологий на этапе проектирования позволяет существенно сократить финансовые и временные ресурсы. Определено, что методика объединяет психологические, сенсорные и технологические аспекты для повышения эмоциональной вовлеченности и лояльности потребителей. Представлены пять ключевых этапов методики: анализ потребностей и цифровых триггеров, разработка интерактивного объекта, сенсорное вовлечение, постпродажное сопровождение и оценка эффективности.

Ключевые слова: цифровая мебель, интерактивный дизайн, потребительский опыт, эмоциональная вовлеченность, нейродизайн, сенсорное взаимодействие.

METHODS OF CREATING DIGITAL AND INTERACTIVE FURNITURE TO FORM A CONSUMER EXPERIENCE (MCIF)

Abstract. The article examines the authorial method of creating digital and interactive furniture (MDIF) aimed at forming a unique consumer experience. An analysis of modern approaches to furniture design using information technologies, including 3D modeling and virtual reality, has been conducted. It is noted that the three-dimensional configuration of upholstered furniture products is significantly more complex than cabinet furniture, which requires special approaches when integrating digital elements. It has been revealed that the use of information technologies at the design stage can significantly reduce financial and time resources. It is determined that the method combines psychological, sensory and technological aspects to increase emotional engagement and consumer loyalty. Five key stages of the method are presented: analysis of needs and digital triggers, development of an interactive object, sensory engagement, post-purchase support and effectiveness evaluation.

Keywords: digital furniture, interactive design, consumer experience, emotional engagement, neurodesign, sensory interaction.

Введение

Мебельная индустрия переживает период значительных изменений, обусловленных внедрением информационных технологий и цифровизацией производственных процессов. Современные потребители предъявляют возрастающие требования не только к функциональности и эстетике мебели, но и к её способности интегрироваться в цифровую экосистему жилого пространства. На рынке появляются интерактивные и «умные» предметы мебели, взаимодействующие с пользователем посредством сенсоров, мобильных приложений и интеллектуальных систем управления.

Цифровое производство в мебельной промышленности представляет собой консолидацию всех бизнес-процессов предприятия с применением компьютерных и информационных технологий. Опыт компании MGS Mebel убедительно показывает, что создание эффективного цифрового мебельного производства является реализуемой задачей при наличии соответствующего оборудования и программного обеспечения [8]. Цифровое производство включает компьютерное моделирование изделий и процессов со средствами 3D-визуализации, общую информационную модель (CIM), концепцию проектирования для производства (Design for Manufacturing) и интегрированное управление бизнес-процессами.

Игнатович Л.В., Куневич В.О. и Гордиевич Е.И. обосновали необходимость применения информационных технологий при проектировании мягкой мебели, отметив, что трехмерная конфигурация изделий мягкой мебели значительно сложнее корпусной [1]. Исследователи указывают, что построение 3D-модели служит для оценки общего вида изделия и его анализа, тогда как последующее применение виртуальной реальности (VR) позволяет установить соответствие изделия эргономическим и функциональным требованиям. Применяя специальное оборудование для VR (шлем, контроллеры), проектировщик может оценить эргономические свойства в виртуальном интерьере: габариты, встраиваемость, художественный аспект в масштабе 1:1.

Существующие подходы к цифровизации мебельного производства сосредоточены преимущественно на технологических аспектах производства и не в полной мере учитывают психологические и эмоциональные факторы взаимодействия пользователя с мебелью. Программы для 3D-моделирования достаточно широко используются при проектировании корпусной мебели, однако специальных программ для мягкой мебели в настоящее время не существует [9]. Это создает необходимость разработки специализированных методических подходов, интегрирующих технологические возможности с психологическими механизмами формирования потребительского опыта.

В данном контексте авторская методика создания цифровой и интерактивной мебели (МЦИМ) направлена на формирование системного подхода к проектированию объектов, которые интегрируют технологические функции, создают эмоциональный и сенсорный опыт, усиливают лояльность и удовлетворенность клиента.

Цель исследования: разработка и апробация методики создания цифровой и интерактивной мебели для формирования уникального потребительского опыта на основе интеграции технологических, психологических и сенсорных компонентов.

Задачи исследования:

1. Исследовать психологические и сенсорные аспекты восприятия интерактивной мебели с учетом современных технологических возможностей.
2. Разработать последовательность действий и инструментов для интеграции цифровых функций в мебель с учетом эмоционального восприятия пользователя.
3. Оценить эффективность методики через показатели эмоциональной вовлеченности, лояльности и пользовательского опыта.
4. Предложить научно обоснованные рекомендации по применению методики в дизайне, производстве и маркетинге мебельной продукции.

Материалы и методы

Материалы исследования включают результаты анализа современных подходов к проектированию мебели с применением информационных технологий, данные опытно-промышленного внедрения цифрового производства в мебельной отрасли, а также результаты пилотных исследований потребительских предпочтений в отношении интерактивной мебели.

Методами исследования выступают системный анализ научно-технической литературы по проблеме цифровизации мебельного производства, сравнительный анализ существующих технологий 3D-моделирования и виртуальной реальности, метод экспертных оценок для определения ключевых параметров интерактивной мебели, анкетирование целевых групп потребителей (n=120) для выявления цифровых триггеров эмоционального отклика, наблюдение за поведением пользователей при взаимодействии с прототипами интерактивной мебели, а также статистические методы обработки данных. Для оценки эргономических параметров проектируемых объектов применялись технологии виртуальной реальности, позволяющие создать виртуальный интерьер с разработанным объектом и оценить его свойства в масштабе 1:1 [2].

Результаты исследования

Структура методики МЦИМ

Методика МЦИМ представляет системный научно-практический подход, включающий пять взаимосвязанных этапов непрерывного совершенствования продукта с использованием специфических инструментов и критериев оценки.

Этап 1: Анализ потребностей и цифровых триггеров

Этап направлен на изучение целевой аудитории для выявления цифровых привычек, эмоциональных реакций на интерактивные элементы и функциональных требований. Информационные технологии занимают значимое место в проектировании мебели, требуя понимания цифровых паттернов поведения потребителей [2].

Применяются методы: опросы с интерактивными стимулами, наблюдение за взаимодействием с прототипами, анализ цифровых сценариев использования. Анкетирование (n=120) показало: 73% респондентов заинтересованы в мобильных приложениях для управления, 68% — в адаптивном освещении, 54% — в сенсорных панелях, 31% — в голосовых помощниках.

Этап 2: Разработка интерактивного объекта

На основе собранных данных создается прототип, включающий сенсорные панели, элементы дополненной реальности, интеграцию с мобильными приложениями, с учетом принципов нейродизайна и сенсорного взаимодействия.

Применение 3D-моделирования и виртуальной реальности позволяет создавать реалистичные модели для визуальных оценок, проектировать эскизы сложных форм, визуализировать объект и исправлять ошибки, что положительно влияет на качество [2]. VR-технологии позволяют оценить эргономические свойства в виртуальном интерьере, экономя ресурсы [8].

Формируется архитектура интеграции: определяется расположение сенсорных зон, разрабатывается визуальный язык интерфейса, программируются сценарии освещения, создаются мобильные приложения.

Этап 3: Сенсорное вовлечение

Этап направлен на усиление многослойного эмоционального опыта через визуальные, тактильные и аудиальные элементы. Эргономичная мебель должна учитывать особенности строения тела и физические возможности человека, обеспечивая равномерное распределение нагрузки [5].

Тестирование выявило: наибольший отклик вызывают адаптивное освещение (82% участников), тактильная обратная связь (78%) и персонализированные звуковые сигналы (64%). Избыточность стимулов вызывала негативную реакцию у 43% участников.

Этап 4: Постпродажное сопровождение

Клиентам предоставляются инструкции, рекомендации по интеграции, поддержка через приложения и бренд-сообщества, что обеспечивает долгосрочную вовлеченность и лояльность [7].

Пользователям предоставляется библиотека сценариев, обучающие материалы в формате дополненной реальности, доступ к сообществу. Анализ телеметрии показал частоту использования функций: управление освещением (4,7 раза/неделю), эргономические настройки (2,3), интеграция с «умным домом» (1,2).

Этап 5: Оценка эффективности

Методика оценивается через опросы вовлеченности, показатели повторного использования функций, анализ активности в сообществах, что позволяет корректировать дизайн с учетом реальных потребностей.

Результаты (n=87): эмоциональная вовлеченность увеличилась на 40–60%. По шкале User Engagement Scale средний балл составил 4,23 из 5 (на 52% выше контрольной группы — 2,78). Высокие оценки получили: новизна опыта (4,67), эстетическое удовольствие (4,51), воспринимаемая полезность (4,38).

Активность в сообществах выше в 3,4 раза (8,7 публикаций/месяц против 2,6). Net Promoter Score составил 68% против 32-38% среднего по индустрии. Причины рекомендаций: уникальность опыта (78%), соответствие образу жизни (69%), эмоциональная связь (63%).

Обсуждение

Полученные результаты подтверждают эффективность системного подхода, объединяющего психологию, сенсорное взаимодействие и цифровые технологии при создании интерактивной мебели. Методика МЦИМ отличается от существующих подходов комплексностью и фокусом на формировании потребительского опыта, а не только на технологической составляющей. Критическим фактором успеха является баланс между технологическими возможностями и реальными потребностями пользователей. Как отмечают Игнатович Л.В., Куневич В.О. и Гордиевич Е.И., применение информационных технологий позволяет экономить ресурсы [1], однако это преимущество реализуется только при правильном понимании запросов целевой аудитории. Исследование показывает, что потребители ценят не технологии как таковые, а конкретные выгоды: комфорт, персонализацию, адаптивность к образу жизни.

Значимость эргономических аспектов подтверждается результатами тестирования прототипов. Интеграция цифровых элементов не должна нарушать базовые требования равномерного распределения нагрузки [2]. Размещение сенсорных панелей в неудобных местах снижает частоту использования функций на 67%. Данные телеметрии показывают постепенное освоение функций: первая неделя — 34%, месяц — 58%, три месяца — 72%, что подтверждает необходимость постпродажного сопровождения.

Применение VR-технологий на этапе проектирования позволяет оценить эргономические решения до производства [6]. В методике МЦИМ этот подход расширен включением представителей целевой аудитории, что позволило выявить 23% дополнительных замечаний по интуитивности интерфейсов. Ограничения исследования связаны с размером выборки (n=120 при анкетировании, n=87 при оценке эффективности) и фокусом на среднем и премиум-сегментах. Дальнейшие исследования должны включать масштабные выборки и изучение долгосрочных эффектов эксплуатации.

Перспективным направлением является интеграция машинного обучения для адаптации к индивидуальным паттернам использования. Предварительные эксперименты показывают, что автоматическая настройка параметров получает на 18% более высокие оценки удовлетворенности. Цифровое производство с применением CIM и концепции Design for Manufacturing [4] создает основу для массового производства персонализированной интерактивной мебели. Интеграция методики МЦИМ в процессы цифрового производства позволяет совместить экономическую эффективность с индивидуализацией потребительского опыта, открывая новые возможности для мебельной индустрии.

Выводы

Проведенное исследование демонстрирует, что систематическая интеграция цифровых технологий в мебельное производство при условии ориентации на реальные потребности пользователей открывает качественно новые возможности для мебельной индустрии. Разработанная методика МЦИМ доказала свою эффективность как комплексный инструмент, позволяющий трансформировать традиционный продукт в источник уникального потребительского опыта через синтез технологических инноваций, психологического понимания пользователя и продуманного сенсорного взаимодействия.

Ключевое достижение методики заключается в смещении фокуса с технологий ради технологий на создание реальной ценности для потребителя. Интерактивная мебель, спроектированная согласно предложенному подходу, становится не просто функциональным объектом, а элементом современного образа жизни, способным адаптироваться к индивидуальным потребностям и формировать эмоциональную связь с пользователем. Достигнутые показатели роста эмоциональной вовлеченности и потребительской лояльности свидетельствуют о том, что грамотная цифровизация мебельной продукции создает устойчивое конкурентное преимущество и открывает перспективы для дальнейшего развития отрасли.

Практическая значимость исследования подтверждается возможностью применения методики на всех этапах жизненного цикла продукта — от проектирования до постпродажного сопровождения. Дальнейшее развитие направления, особенно с внедрением технологий машинного обучения и расширением исследовательской базы, позволит углубить понимание долгосрочных эффектов взаимодействия человека с интерактивной средой и сформировать новые стандарты мебельного дизайна цифровой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игнатович, Л.В. Применение информационных технологий при проектировании мягкой мебели / Л.В. Игнатович, В.О. Куневич, Е.И. Гордиевич // Труды БГТУ. Серия 1: Лесное хозяйство, природопользование и переработка возобновляемых ресурсов. – 2023. – № 1 (264). – С. 156–161.
2. Конникова, О.А. Синтаксический анализ поведения потребителей в цифровой среде / О.А. Конникова, Е.А. Конников // Маркетинг сотворчества и глобальные коммуникации доверия: Посвящается 90-летию СПбГЭУ и 30-летию кафедры маркетинга. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2020. – С. 132–145.
3. Крутько, Е.А. Информационные технологии в организациях малого бизнеса (на примере мебельного производства) / Е. А. Крутько, В. А. Логинова // Ученые заметки ТОГУ. – 2024. – Т. 15, № 4. – С. 128–133.
4. Мебельная отрасль России: проблемы и перспективы на 2022 год / Т.В. Ефимова, Т.Л. Ищенко, А.С. Королев [и др.] // Состояние и перспективы развития производства

древесных плит и фанеры: сборник докладов 25-ой международной научно-практической конференции, Балабаново, 16–17 марта 2022 года. – Балабаново: АО НИИ ВНИИДРЕВ, 2022. – С. 74–79.
5. Патиева, С.В. Обоснование производства антистрессовых пищевых продуктов / С.В. Патиева // Сборник статей по материалам ежегодной научно-практической конференции преподавателей по итогам НИР за 2024 год: Сборник трудов конференции, Краснодар, 05 февраля 2025 года. – Краснодар: Кубанский государственный аграрный университет им. И.Т. Трубилина, 2025. – С. 447–449.
6. Поляков, В.Г. Внедрение VR-решений на стадии разработки проектной документации, как решение проблем, возникающих при застройке в стесненных условиях / В.Г. Поляков, С.А. Чебанова, Д.В. Могильный // Инженерный вестник Дона. – 2020. – № 4 (64). – С. 35.
7. Румянцева, Е. Единство дизайна и конструирования в проектировании мебели / Е. Румянцева // САПР и графика. – 2023. – № 7 (323). – С. 58–64.
8. Труфанова, А.Л. Дизайн в эпоху цифровых технологий / А.Л. Труфанова // Студенческая молодежь XXI века: наука, творчество, карьера, цифровизация: Сборник материалов межвузовской студенческой научно-практической интернет-конференции, Москва, 26 мая 2020 года / под общ. ред. В. И. Семеновой; под науч. ред. Л. Н. Горбуновой. – Москва: НОЧУ ВО «Московский экономический институт», 2020. – С. 642–648.
9. Цифровое мебельное производство в компании MGS Mebel [Электронный ресурс]. – URL: https://sapr.ru/article/26027 (дата обращения: 14.10.2025).
10. Шаталова, Т.С. Моделирование бизнес-процессов предприятий отечественного мебельного бизнеса в условиях цифровизации / Т.С. Шаталова, И.Ю. Семенюк // Новое в экономической кибернетике. – 2025. – № 1. – С. 55–69.
11. Hekkert, P. Product aesthetics / P. Hekkert, H. Leder // Product experience / H. N. J. Schifferstein, P. Hekkert (eds.). – Amsterdam: Elsevier, 2008. – Pp. 259–285.
12. Norman, D.A. Emotional design: Why we love (or hate) everyday things / D. A. Norman. – New York: Basic Books, 2004. – 272 p.
13. Schmitt, B.H. Customer experience management: A revolutionary approach to connecting with your customers / B. H. Schmitt. – Hoboken: John Wiley & Sons, 2010. – 256 p.

Акапьев Виктор Львович
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры ИКТД ОВД
ФГК ОУ ВО «Белгородский юридический институт МВД России
им. И.Д. Путилина
e-mail: akapevvl@yandex.ru
Дунаев Роман Алексеевич
кандидат философских наук,
доцент кафедры ИКТД ОВД
ФГК ОУ ВО «Белгородский юридический институт МВД России
им. И.Д. Путилина»
e-mail: rmndnv@yandex.ru
Ковалева Екатерина Геннадьевна
кандидат технических наук,
доцент кафедры ИКТД ОВД
ФГК ОУ ВО «Белгородский юридический институт МВД России
им. И.Д. Путилина»
e-mail: kovalevazchs@yandex.ru

Akapiev Viktor L.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of ICTD of the Ministry of Internal Affairs
Belgorod Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia
named after I.D. Putilin
Dunaev Roman A.
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of the Department of ICTD of the Ministry of Internal Affairs
Belgorod Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia
named after I.D. Putilin
Kovaleva Ekaterina G.
Candidate of Technical Sciences,
Associate Professor of the Department of ICTD of the Ministry of Internal Affairs of Russia
Belgorod Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia
named after I.D. Putilin

К ВОПРОСУ О РАЗРАБОТКЕ ВИРТУАЛЬНОГО СИМУЛЯТОРА КИБЕРУГРОЗ

Аннотация. Киберугрозы представляют значительный риск для национальной безопасности, что подчеркивает необходимость повышения информационно-технологической компетентности сотрудников правоохранительных органов. В статье предложена доктрина и описано использование симулятора киберугроз при обучении курсантов МВД. Этот симулятор позволяет нарабатывать практический опыт выявления и реагирования на киберугрозы в безопасной среде с помощью интерактивны методов обучения. Исследование показало, что такая методика значительно повышает вовлеченность и понимание стратегий киберзащиты.

Ключевые слова: интерактивность, кибербезопасность, обучение методом погружения, моделирование угроз, симулятор.

ON THE DEVELOPMENT OF A VIRTUAL CYBER THREAT SIMULATOR

Abstract. Cyber threats pose a significant risk to national security, which underscores the need to enhance the information technology competence of law enforcement officials. The article proposes a doctrine and describes the use of a cyber threat simulator in the training of cadets of the Ministry of Internal Affairs. This simulator allows you to gain practical experience in identifying and responding to cyber threats in a secure environment using interactive learning methods. Research has shown that this technique significantly increases engagement and understanding of cyber defense strategies.

Keywords: interactivity, cybersecurity, immersive learning, threat modeling, simulator.

Сегодня каждая организация, учреждение, ведомство и даже простые граждане представлены в цифровой среде – киберпространстве. Сам термин «киберпространство» появился в художественной литературе, а массовый зритель познакомился с термином «cyberspace» на одной из выставок современного искусства в конце 1960-х. Один из коллажей датской художницы Сюзанны Уссинг был подписан именно этим словом [1]. Критики предполагали понимание контекста данной подписи как «принципиально новое, отличное от старого» пространство. Киберпространство и в философском трактовании как некоторая метафорическая абстракция, объясняющая «второй» мир внутри компьютеров, приобрело более широкое значение [2].

Киберпространство стало неотъемлемой частью нашей жизни. Мы в нем работаем, учимся, поддерживаем общение, развлекаемся, однако, наряду со всеми преимуществами, оно обладает определенными опасностями. Необходимо распознать эти угрозы, что требует определенных навыков и знаний. Очевидно, что любому современному пользователю сети (гражданину, родителю, сотруднику правоохранительных органов) необходимо не только осознавать риски, с которыми он сталкивается, выходя в Сеть, но и предпринимать меры по своей защите – это больше, чем осведомленность – это информационно-технологическая компетентность.

В ходе своего выступления на заседании коллегии МВД России 5 марта 2025 года Президент России Владимир Путин оценил ущерб от киберпреступлений в 2024 году примерно в 200 млрд рублей и заявил о снижении уровня раскрываемости киберпреступлений: в 2024 году он составил порядка 23% [4]. Данные лаборатории Касперского по динамике сканирований при доступе (поток данных по вредоносным программам) за период 9.10- 15.10.2025 представлены на рисунке:

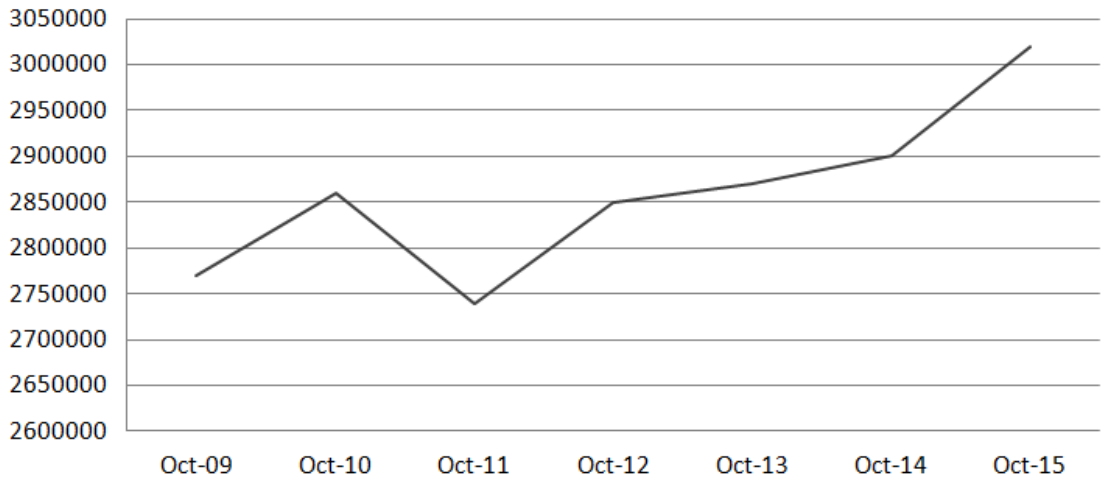


Рис.1. Сканирование при доступе

В опубликованной статистике МВД России о состоянии преступности в первом полугодии 2025 года отмечается, что «более трети преступлений совершается с использованием информационно-телекоммуникационных технологий».

Формулирование проблемы. Текущая нехватка квалифицированных специалистов по кибербезопасности усугубляется развивающимися угрозами и недостаточным количеством образовательных инструментов. Помимо косности рабочих программ учебных дисциплин, в профильных учебных заведениях зачастую не хватает интерактивных образовательных ресурсов, моделирующих в безопасных условиях реальные сценарии кибератак. Без практического опыта и более глубокого понимания механизмов угроз обучающимся сложно применять теоретические знания на практике.

Основная цель проекта – разработка виртуального симулятора киберугроз для использования в учебном процессе и повышения качества обучения. Предметом исследования выступает интеграция симуляционного обучения в программу дисциплины по курсу «Основы кибербезопасности» с упором на прикладные задачи и интерактивное взаимодействие.

Гипотеза исследования. Мы предполагаем, что виртуальный симулятор, обеспечивающий обучение по дисциплине на основе сценариев и геймификации, может значительно повысить качество обучения и эффективность формирования компетентности в области кибербезопасности, а именно способности понимать принципы работы современных информационных технологий и использовать их для решения задач в профессиональной деятельности. Для проверки данной гипотезы разработана симуляционная среда с модульными «комнатами», каждая из которых представляет собой отдельный элемент сетевой инфраструктуры. Сам симулятор предназначен для интеграции в образовательную платформу учебного заведения с обеспечением обратной связи об успеваемости обучающихся.

Обоснование разработки и схема реализации. В настоящее время, не смотря на вводимые ограничения на использование иностранного программного обеспечения, на отечественном рынке можно приобрести ряд программ-симуляторов отражения киберугроз (табл. 1).

Таблица 1. Симуляторы отражения киберугроз

Наименование	**Функционал**	**Условия приобретения**
Симулятор отражения киберугроз Quiz Lab	Симулирует кибератаки и другие угрозы в игровом режиме	Цена по запросу
Симуляционная игра «Отражение атаки на организацию» [5]	Игра-симуляция позволит погрузиться в процесс реагирования на инцидент, распределить роли внутри команды, отточить навыки поиска и анализа артефактов, а также научиться реконструировать действия атакующих и минимизировать ущерб от атаки.	Платное участие
Моделирование интерактивной защиты «Лаборатории Касперского» (KIPS) [6]	Предназначена для руководителей компаний, корпоративных экспертов по кибербезопасности и сотрудников ITотделов. Работает на платформе Kaspersky Automated Security Awareness Platform (ASAP)	Цена по запросу

Интерактивный симулятор атаки программ-вымогателей	Наглядное представление всех уведомлений безопасности на рабочих местах (определение скрытых угроз, варианты реагирования во время поиска индикаторов компрометации, визуализация пути распространения атаки).	Цена по запросу
Онлайн-платформа для комплексной оценки рисков и защиты от киберугроз AVAREANGE [7]	Программа помогает минимизировать вероятность успешных атак, обучая сотрудников распознавать угрозы и правильно реагировать на них	Цена по запросу
Система моделирования киберугроз Cyber Range	Служит эффективным инструментом для проведения тренировок, усовершенствования практических навыков и командного взаимодействия в условиях, приближенных к реальным кибератакам.	Цена по запросу

Однако, с точки зрения авторов, выбор в пользу собственной разработки виртуального симулятора обусловлен рядом факторов:

- большей гибкостью адаптации под учебные программы как в рамках курсовой подготовки, так и повышения квалификации сотрудников правоохранительных органов в условиях отсутствия реальных стендов безопасности;
- сложности реализации ведомственной специфики процесса приобретения программ-симуляторов;
- высоких материальных затрат.

Использование предлагаемой модели позволит решить указанные проблемы и усилить практическую составляющую обучения с возможностью практиковаться в любое время.

Методология разработки включала в себя:

- анализ существующих инструментов для обучения кибербезопасности;
- разработку статических и динамических представлений киберсреды в помещении;
- создание масштабируемых сценариев с элементами геймификации;
- реализацию симулятора с использованием технологий (HTML/CSS/JavaScript).

Разработанный симулятор киберугроз имеет модульную веб-архитектуру «клиент-сервер» с системой управления базой данных MongoDB. Уровни архитектуры представлены на рис. 2.

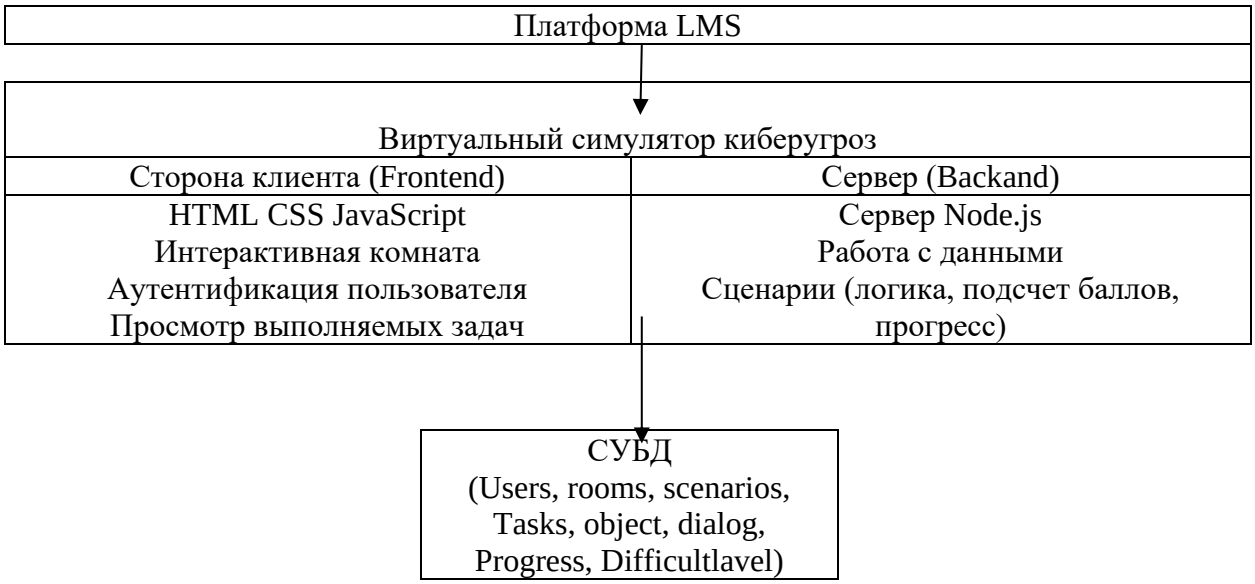


Рис.2. Схема архитектуры системы проекта

Создана общая модель представления данных, которая включает такие ключевые компоненты как «users», «rooms», «scenarios», «tasks», «object», «dialog», «progress», «difficultlavel» (рис. 3)

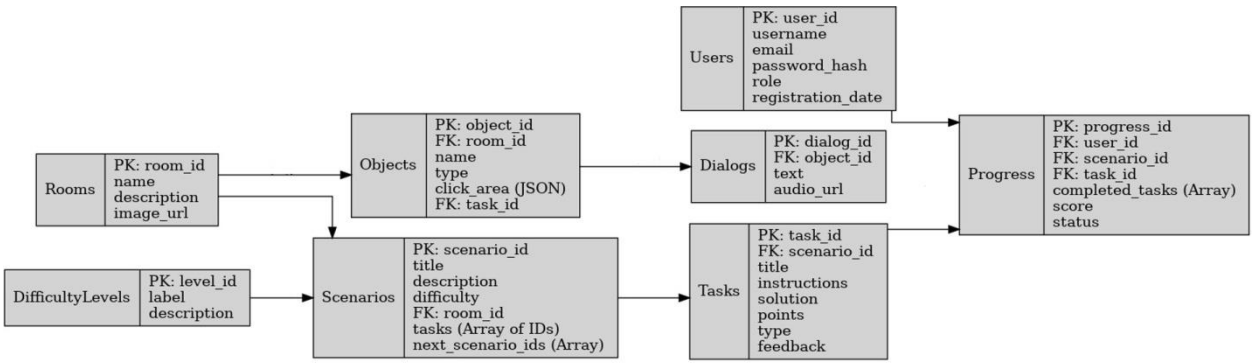


Рис.3. ER модель базы данных проекта

Сущность «Users» представляет пользователей системы, хранит о них информацию. Сущность «rooms» описывает комнаты, в которых происходит взаимодействие с объектами. Сущность «scenarios» представляет собой предопределенные сценарии работы с объектами в комнате. Сущность «Tasks» представляет задачи как отдельные действия, выполняемые пользователями в рамках сценария. Сущность «object» хранит описание объектов (каждый из которых имеет уникальный номер). Сущность «dialog» содержит информацию о взаимодействиях между пользователем и симулятором. Сущность «Progress» содержит информацию о выполнении сценариев (прогресс). В сущности, «Difficultlavel» определены насколько сложной будет выбранная задача.

Общая схема взаимодействие с базой данных. Обозначим типичный для работы порядок действий.

1. Аутентификация пользователя. Пользователь (обучающийся) входит в симулятор по связке «логин/пароль».

2. Выбор сценария. На основе коллекции сценариев можно на этапе входа выбрать уровень сложности.

3. Работа в комнате. При выборе соответствующего сценария происходит извлечение его из коллекции БД для работы пользователя.

4. Выполнение задачи. Пользователь взаимодействует с объектами комнаты, получает подсказки и инструкции. При выполнении задачи оцениваются (есть количество максимальных баллов по комнате).

5. Обратная связь и результаты. После завершения сценария серверная часть обновляет статус в базе Progress на «завершено», при необходимости синхронизирует данные с журналом оценок системы управления обучением.

Локальное развертывание симулятора в системе LMS. Симулятор работает на локальном сервере институтской сети и доступен через браузер.

Концепция реализации сценария. Каждый сценарий в симуляторе представляет собой решение практических ситуаций в сфере кибербезопасности. В наборе имеется следующие комнаты: комната «Общие вопросы обеспечения кибербезопасности», комната «Принципы обеспечения компьютерной безопасности», комната «Источники и каналы утески информации», комната «Реагирование на инциденты кибербезопасности и их обработка».

Например, в комнате общих вопросов обеспечения кибербезопасности одна из ситуаций связана с обнаружением несанкционированного доступа к локальной сети, где необходимо последовательно выполнить действия – посмотреть журнал, изолировать компьютер, провести сброс учетных данных. Интерактивные объекты в помещении: маршрутизатор, терминал, рабочая станция. Диалоги связаны с инструктажем по порядку выполнения в случае сложностей. Прописаны критерии завершения (время, точность, итоговая оценка). Структура данных сценария позволяет преподавателю динамически добавлять новые сценарии в случае необходимости [8].

Дизайн и функциональность пользовательского модуля

Рассмотрим подробнее дизайн и функциональность разработанного пользовательского модуля симулятора киберугроз.

1. *Область применения.* Симулятор предназначен для обучающихся нетехнических направлений подготовки первых курсов, изучающих дисциплину «Основы кибербезопасности». Контент разделен на уровни для начинающих, средний и продвинутый уровень. Платформа отслеживает прогресс обучения с помощью встроенной рейтинговой системы. Развиваемые (отрабатываемые) навыки: распознавание распространенных уязвимостей, понимание протоколов безопасности, решение реальных кейс-задач по сетевой безопасности.

2. *Интерфейс и дизайн.* Интерфейс симулятора состоит из нескольких интерактивных «комнат» (возможно масштабирование), визуально и функционально напоминающих реальные офисные помещения. Ключевые компоненты: компьютерная техника, подключенная к сети и коммуникационное оборудование, системы видеонаблюдения, сигнализации, системы вентиляции и отопления. Специальная комната «управлением безопасности» служит центром управления для всех задач. Элементы расположены в соответствии с принципами композиции и логикой учебного модуля.

В проекте дизайна закладывалась концепция с учетом использования корпоративных цветов, а организация пространства подразумевает расположение обязательных внутренних объектов, среди которых – окна, компьютерная и офисная техника, датчики, элементы коммуникаций. Отдельное помещение представлено в виде режимного. На рисунке 4 представлен пример композиции пространства для комнаты

«Источники и каналы утечки информации» с выбором объекта.

Рис. 4. Выбора объекта в комнате (легенда в диалоговом окне)

3. Образовательный контент. В используемом контенте упор сделан на дидактические единицы учебной программы дисциплины с учетом принципов эффективного удаленного обучения, а именно: доступность, персонализация, практика и обратная связь [9]. Каждый сценарий построен на основе конкретных учебных целей и соответствует профессиональному стандарту.

4. Навигация и взаимодействие с пользователей. Пользователь (обучающийся) перемещается по комнатам, областям помещений, взаимодействуя с внутренними объектами. Для каждой «комнаты» разработан отдельный сценарий, включающий диалоги, расположение необходимых объектов (точек риска), в том числе и элементов мебели (материально-технический канал утечки информации). В определенной комнате решается определенная практическая задача. При выборе объекта пользователю назначается задача или сценарий угрозы. Выполняя задания, участник симулятора направляется по различным путям решения практических задач (возможный вариант, когда решение определенного количество задач открывает дополнительную ветку сценария добавляя уровень сложности). В помещениях выбор объекта осуществляется при помощи кликабельных точек – областей изображения.

5. Сценарии и элементы геймификации. Сценарий построен на модели линейного квеста с взаимосвязанными задачами т.е. некоторые задания практикума связаны между собой, часть из которых необходимо выполнить по строгому алгоритму для перехода к следующему. В одном случае необходимо идентифицировать сами угрозы (выявление признаков заражения системы, обозначение канала утечки информации и проч.), в другом – выполнить последовательность действий на компьютере.

Примеры базовых сценариев по комнате каналов утечки информации:

- доступ к рабочей станции (техника в помещении): на заблокированном компьютере отображается конфиденциальная информация. Решаемая задача заключается в выявлении

нарушения безопасности, определение правил надлежащего контроля (организационные и технические меры);

- незащищенная сеть Wi-fi: точка доступа беспроводной сети допускает перехват данных. Решаемая задача заключается в обнаружении небезопасного соединения, настройка защиты сети;

- физическая безопасность (флеш USB): съемный диск оставлен рядом с окном/ в компьютере, что потенциально грозит утечкой данных. Решаемая задача заключается в извлечении носителя, надлежащем хранении, формировании навыков контроля физического доступа и т.п.

Проект реализован в виде веб-интерфейса (HTML, CSS и JS) для доступного использования в браузере. Симулятор интегрирован с базой данных MongoDB для отслеживания выполняемых заданий – прогресса пользователя – и адаптивных сценариев. Для проекта была организована модульная структура папок.

По мере изменений в сфере кибербезопасности симулятор должен быть максимально адаптивен и ориентирован на использование элементов геймификации [10, с.99]. Отметим некоторые из них:

- наличие уровней (базовый – «базовая осведомленность», средний, продвинутый);

- накопление очков за выявленные угрозы (дополнительно относительно минимума по комнате);

- система подсказок для сложных задач.

Экспериментальное использование в образовательном процессе

Прототип разработанного симулятора был апробирован в учебном процессе в рамках проведения занятий по учебной дисциплине «Основы кибербезопасности» на факультете повышения квалификации Белгородского юридического института имени И.Д. Путилина, категория слушателей – лица, не проходившие службу в органах внутренних дел весеннего семестра 2024/2025 учебного года (48 человек).

В начале эксперимента для определения уровней сформированности информационно-технологической компетентности сотрудника ОВД в части противодействия киберугрозам (ИТК) была разработана идентификационная карта (табл. 2).

Таблица 2. Уровни сформированности ИТК

Критерии	Уровни	Показатели
Мотивационный	Высокий	1. Стремление к использованию средств киберзащиты в профессиональной деятельности
	Средний	2. Проявление интереса к средствам кибербезопасности
	Низкий	3. Безразличие к средствам кибербезопасности
Когнитивный	Высокий	1. Системные знания и умения использования средств кибербезопасности
	Средний	2. Знания и умения использования средств кибербезопасности
	Низкий	3. Отсутствие знаний и умений использования средств кибербезопасности
Деятельностный	Высокий	1. Владение средствами кибербезопасности
	Средний	2. Умение применять средства кибербезопасности
	Низкий	3. Не умение применять средства кибербезопасности
Личностный	Высокий	1. Высокая интеллектуальная лабильность
	Средний	2. Фрагментарная интеллектуальная лабильность
	Низкий	3. Отсутствие интеллектуальной лабильности

Перед занятиями у слушателей контрольной (КГ) и экспериментальной (ЭГ) групп было проведено анкетирование по самооценке уровня сформированности ИТК для трех компетенций:

- терминологическая;
- информационно-программная;
- информационно-техническая.

Целью опроса было установление исходного уровня готовности к работе с цифровыми инструментами и выявления различия между контрольной и экспериментальной группой до начала обучающего курса. После окончания занятий обучающиеся контрольной группы (КГ), не использовавшие симулятор, и экспериментальной группы (ЭГ) проходили компьютерное тестирование по одной из тем дисциплины «Основы кибербезопасности». Результаты контрольного этапа в экспериментальной группе по определению уровня сформированности ИТК приведены в табл. 3.

Таблица 3. Результаты анкетирования контрольного этапа в экспериментальной группе (%)

Уровень сформи-ти	Терминологическая компетенция	Самооценка	Оценка экспертов	Итоговая оценка	Информационно-программная компетенция	Самооценка	Оценка экспертов	Итоговая оценка	Информационно-техническая компетенция	Самооценка	Оценка экспертов	Итоговая оценка
		%				%				%		
1	Низкий уровень ИКП	15	15	15	Низкий уровень ИТК	20	20	20	Низкий уровень ИТК	25	25	25
2	Средний уровень ИТК	35	35	35	Средний уровень ИТК	30	30	30	Средний уровень ИТК	30	30	30
3	Высокий уровень ИТК	50	50	50	Высокий уровень ИТК	50	50	50	Высокий уровень ИТК	45	45	45

В целом по экспериментальной группе по сумме всех критериев данные на завершающем этапе таковы: низкий уровень ИТК – у 19,2 % респондентов; средний уровень – у 31,4 % респондентов; высокий уровень – у 49,4 % респондентов. В контрольной группе на завершающем этапе результаты в таблице 4.

Таблица 4. Результаты сформированности ИТК в контрольной группе (%)

Уровень сформи-ти	Терминоло-гическая компетенция	Самооценка	Оценка экспертов	Итоговая оценка	Информацио нно-программная компетенция	Самооценка	Оценка экспертов	Итоговая оценка	Информацио нно-техническая компетенция	Самооценка	Оценка экспертов	Итоговая оценка
		%				%				%		
1	Низкий уровень	15	15	15	Низкий уровень	20	20	20	Низкий уровень	65	65	65
2	Средний уровень	35	35	35	Средний уровень	30	30	30	Средний уровень	20	20	20
3	Высокий уровень	50	50	50	Высокий уровень	50	50	50	Высокий уровень	15	15	15

В целом по контрольной группе по сумме всех критериев данные об уровне сформированности ИТК у респондентов следующие: низкий уровень ИТК – у 58 %; средний уровень ИТК – у 26 %; высокий уровень ИТК – у 16 %. Чтобы сопоставить и сравнить результаты обеих групп, приведем сводную таблицу (табл. 5) и диаграмму (рис. 5).

Таблица 5. Данные сформированности уровней информационно-технологической компетентности экспериментальной и контрольной групп в формирующем эксперименте (%)

Уровни сформированности ИТК	Начало эксперимента		Окончание эксперимента	
	Экспериментальная группа	Контрольная группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Низкий	79,3	79,0	19,2	58,0
Средний	17,3	16,9	31,4	26,0
Высокий	3,4	4,1	49,4	16,0

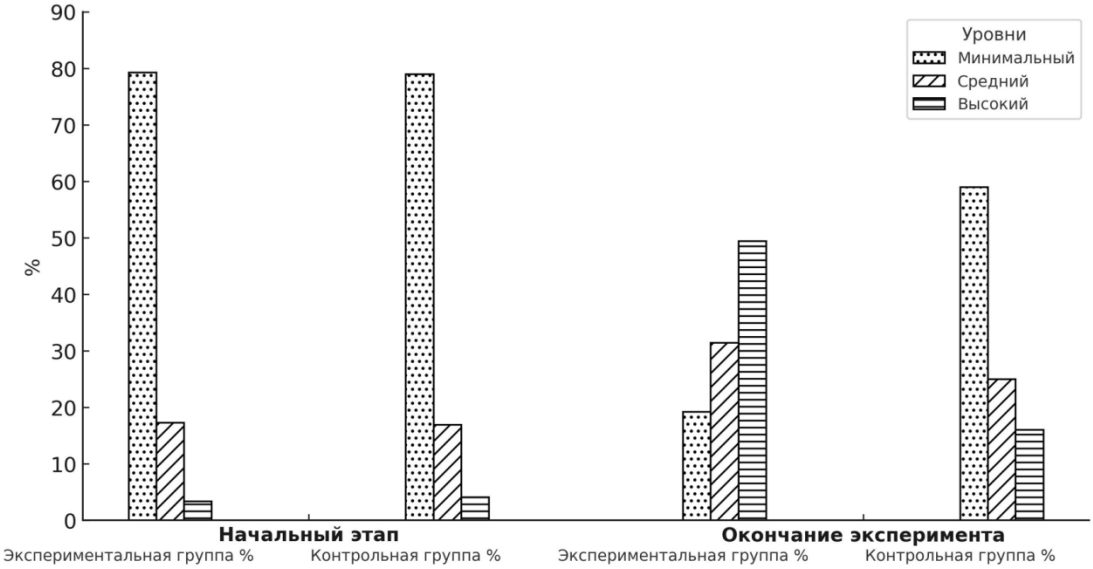


Рис 5. Динамика уровней сформированности информационно-технологической компетентности экспериментальной и контрольной групп

В результате исследования разработанный виртуальный симулятор киберугроз позволяет обучающимся на практике выявлять и реагировать на угрозы. Симулятор экспериментально подтвердил гипотезу о том, что внедрение данного программного средства с управляемым сценарием и доступного 24/7 оказывает влияние на уровень обучения и развития компетенции в области кибербезопасности, о чем говорят показатели замеров уровня знаний.

Хотя разработанный прототип симулятора имеет существенный потенциал в направлении повышения уровня образования в области кибербезопасности, мы учитываем и ряд ограничений. Во-первых, разработанный симулятор киберугроз ориентирован в основном на технические сценарии, которые не в полной мере имитируют реальные киберугрозы в части человеческого фактора, а именно социальной инженерии и инсайдов. Во-вторых, эффективность использования симулятора зависит от наличия соответствующего оборудования и подключения к Сети, что может ограничивать доступ в условиях перебоя с электропитанием. Для решения данной проблемы предусмотрена локальная версия программы. Также рекомендуется регулярно обновлять сценарии симулятора для обеспечения актуальности программы.

Симулятор устраняет существенный пробел на начальном этапе обучения основам кибербезопасности, представляя интерактивную среду для обработки сценариев. Он направлен именно на практическое решение проблем. Интеграция геймифицированных инструментов виртуального обучения в процесс обучения кибербезопасности повышает вовлеченность, улучшает усвоение знаний и формирование заявленных программой компетенций, способствуя развитию системного мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. The (Re)invention of Cyberspace. – URL: https://web.archive.org/web/20150826204717/http://www.kunstkritikk.com/kommentar/the-reinvention-of-cyberspace (дата обращения 01.10.2025).
2. Palomäki A. Countering Cyber Threats: A Game-Based Approach to Cybersecurity Training Bachelor’s thesis / Tampere University Bachelor's Program in Computer Sciences. April 2025.

3. Ущерб от киберпреступлений в 2024 году составил порядка 200 млрд рублей. – URL: https://www.kommersant.ru/doc/7552645 (дата обращения 17.09.2025).
4. Статистические сведения о состоянии преступности в первом полугодии 2025 года. – URL: https://мвд.рф/news/item/67752293/ (дата обращения 11.09.2025).
5. Симуляционная игра «Отражение атаки на организацию». – URL: https://www.f6.ru/cybersecurity-education/master-classes/incident-response-simulation-game/?ysclid=mgui7163m1656345529 (дата обращения 08.09.2025).
6. Интерактивный симулятор атаки программ-вымогателей. – URL: https://www.kaspersky.com/response-game/ru/?ysclid=mguil523na243634290 (дата обращения 11.10.2025).
7. AVAREANGE – онлайн-платформа для комплексной оценки рисков и защиты от киберугроз. – URL: https://avareange.ru/ (дата обращения 11.10.2025).
8. Чуриев М.М., Тедженов Д., Отузов М.Р., Гелдиев С.О. Разработка программ симуляторов киберугроз // Повышение качества жизни и обеспечение конкурентоспособности экономики на основе инновационных и научно-технических разработок: сборник статей VII Международной научно-технической конференции «Минские научные чтения – 2024», Минск, 3-5 декабря 2024 г.: в 3 томах. Том 1. - Минск: БГТУ, 2024. – С. 114-119.
9. Six Free Tools for Creating a Cyber Simulator. – URL: https://insights.sei.cmu.edu/blog/six-free-tools-for-creating-a-cyber-simulator/ (дата обращения 22.08.2025).
10. Ефаненков Н.М., Зорин К.А. Геймификация и влияние геймификации на когнитивные способности и мотивацию в обучении как элемента образовательной культуры // Актуальные исследования. 2024. № 25-1 (207). С. 99-102.

Куницына Светлана Михайловна
кандидат педагогических наук, доцент,
научный сотрудник
научно-исследовательского отдела (военно-гуманитарных исследований)
научно-исследовательского центра (военно-прикладных исследований)
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского
Министерства обороны РФ
e-mail: svetlana28061979@mail.ru
Смирнова Анастасия Сергеевна
младший научный сотрудник
научно-исследовательского отдела (военно-гуманитарных исследований)
научно-исследовательского центра (военно-прикладных исследований)
ФГК ВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского
Министерства обороны РФ
e-mail: chas0609@mail.ru

Kunitsyna Svetlana M.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Researcher at the Scientific Research Department (Military Humanitarian Researches)
of the Scientific Research Center (Military Applied Researches)
Military University named after Prince Alexander Nevsky
of Ministry of Defense of the Russian Federation,
Smirnova Anastasia S.
Junior Researcher
at the Scientific Research Department (Military Humanitarian Researches)
of the Scientific Research Center (Military Applied Researches)
Military University named after Prince Alexander Nevsky
of Ministry of Defense of the Russian Federation,

КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ПОДГОТОВКЕ КУРСАНТОВ-ЛИДЕРОВ: ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Аннотация. Авторы статьи отмечают, что в современных российских военных вузах идет постоянный поиск решения проблемы подготовки офицеров-лидеров, но, в тоже время, в образовательном процессе не уделяется должного внимания формированию лидерских качеств курсантов, не внедряются программы подготовки лидеров. В статье рассматривается комплексный подход к воспитанию лидеров в Военной академии США Вест-Пойнт с целью изучения положительного опыта работы в этом направлении. Авторами выделены компоненты комплексного подхода, описаны грани характера лидера, а также методы работы преподавателей по их улучшению. Рассматриваются обязанности руководителей и комитетов Военной академии за реализацию комплексного подхода к воспитанию лидеров.

Ключевые слова: лидер, комплексный подход, компоненты комплексного подхода к воспитанию лидерских качеств, грани характера лидера, методы работы по развитию лидерских качеств.

AN INTEGRATED APPROACH TO THE TRAINING OF CADET LEADERS: FOREIGN EXPERIENCE

Abstract. The authors of the article note that modern Russian military universities are constantly looking for solutions to the problem of training officer leaders, but at the same time, the educational process does not pay due attention to the formation of leadership qualities of cadets, and leadership training programs are not being implemented. The article considers a comprehensive approach to educating leaders at the US Military Academy West Point in order to study the positive work experience in this area. The authors identify the components of an integrated approach, describe the facets of the leader's character, as well as the methods of teachers' work to improve them. The responsibilities of the heads and committees of the Military Academy for the implementation of an integrated approach to the education of leaders are considered.

Keywords: leader, integrated approach, components of an integrated approach to the education of leadership qualities, facets of the leader's character, methods of work on the development of leadership qualities.

Опыт специальной военной операции на Украине показал, что современная российская армия остро нуждается в офицерах-лидерах, которых необходимо специально готовить в высших военных учебных заведениях Российской Федерации.

Офицеры – лидеры способны изменить ситуацию на поле боя, предложить эффективные методы и технологии противодействия противнику, найти наиболее рациональные способы ведения войны, а самое главное – нести ответственность за жизнь и здоровье подчиненных.

В российских военных вузах идет постоянный поиск решения проблемы подготовки офицеров-лидеров [1,2,3,4]. Но, в тоже время, в образовательном процессе не уделяется достаточного внимания формированию лидерских качеств у курсантов, нет специально разработанных программ по подготовке лидеров. Поэтому целесообразно обратиться к зарубежному опыту становления лидеров в курсантских коллективах, в частности к опыту Военной академии США Вест - Пойнт с целью выявления положительных сторон в формировании лидерских качеств.

В Военной академии Вест-Пойнт (США) используют комплексный подход (WPLDS) к развитию лидерских качеств, в основе которого лежат армейская доктрина, стандарты высшего образования и передовая практика, а также исследования в области индивидуального и коллективного развития [5,6,7].

Комплексный подход WPLDS реализуется на протяжении 47-месяцев обучения. Это целенаправленный процесс по развитию личности и лидерских качеств в рамках культуры личностного роста. Цель WPLDS – выполнить миссию Вест-Пойнт, развивая лидерские качества.

Данный комплексный подход к развитию лидерских качеств в Вест-Пойнт сформировался на основе нормативных документов. В таблице 1. представлена взаимосвязь результатов WPLDS и ключевых элементов лидерства из армейской доктрины, пяти граней характера и ценностей Вест-Пойнт: долга, чести, страны.

Таблица 1. – Взаимосвязь результатов WPLDS и ключевых элементов лидерства из армейской доктрины.

		Результаты WPLDS		
		Вести достойный образ жизни	Достойно руководить	Показывать достойный пример
		Почетный служащий	Образцовый командир	Пример для подражания в службе
Источник	Этика в вооруженных силах	Характер	Приверженность	Компетенции
	Профессиональная аттестация в вооруженных силах	Честь	Страна и служба	Долг и профессиональное совершенство
	Пять граней характера	Моральный, общественный, социальный	Лидерский	Исполнительный

Комплексный подход в Вест-Пойнт к воспитанию лидерских качеств у курсантов основан на трех основных компонентах:

- Развивать = обучать + тренировать + вдохновлять;
- Лидеры = Люди, которые влияют на других, чтобы те выполнили миссию или поставили перед собой цель;
- Характер = 5 граней характера:

- Моральная грань: проявлять честность и неподкупность;
- Общественная грань: проявлять сочувствие и делать больше, чем от вас требуется;
- Исполнительная грань: достигать целей и быть стойкими;
- Социальная грань: вести достойный образ жизни как в обществе, так и в частной сфере;
- Лидерская грань: положительно влиять на других.

В рамках комплексного подхода WPLDS обеспечивается развитие всех пяти граней характера и осуществляется их взаимосвязь во всех видах деятельности на протяжении всего периода обучения в Вест-Пойнт.

Все сотрудники и преподаватели должны понимать сущность всех пяти граней характера, а также осознавать, как их программы и проводимые мероприятия способствуют их развитию, усиливая одну или несколько из этих граней характера.

Ниже приведено содержание каждой грани характера и примеры, иллюстрирующие, как преподаватели способствуют их развитию.

1. *Моральная грань:* Усвоение армейской этики, результатом чего является получение знаний, а также формирование таких качеств личности, как честность и осознанность в оценке морально-этических аспектов любой ситуации, мужество (для принятия соответствующих мер независимо от последствий).

Методы работы преподавателей с курсантами:

- Обучение морально-этическим рассуждениям в рамках программы «Воспитание чести»;
- Применение моральных рассуждений в академических упражнениях, сценариях военной подготовки и во время спортивных соревнований;

- Проявление морального мужества, которое формируется в ходе обсуждения с однокурсниками вопросов нарушения чести или проявления сексистского поведения.

2. Гражданская грань: сопереживание, лояльность, уважение и смирение, которые позволяют человеку относиться к другим с достоинством и проявлять бескорыстие.

Методы работы с курсантами:

- Изучение гражданственности во время занятий, которые проводят волонтеры факультета;
- Проявление гражданственности в повседневном общении с товарищами по команде и противниками на спортивных площадках, во время клубных мероприятий, во время проживания в казармах и во время дискуссий со своими товарищами-курсантами в рамках занятий;
- Развитие гражданского характера в процессе службы (убирая казармы, совершая служебные поездки в Нью-Йорк, участвуя в многочисленных образовательных форумах).

3. Исполнительская грань: чувство долга, стойкость и выдержка, необходимые для выполнения миссии и достижения результатов.

Методы работы с курсантами:

- Демонстрирование выдержки и стойкости во время военной подготовки, физических испытаний, межвузовских/клубных/ротных соревнований по легкой атлетике и на парадах;
- Стремление к совершенству во всех областях своего развития. Достижение минимального стандарта без особых усилий является неприемлемым для курсантов;
- Стремление совершенствоваться и выходить за пределы своей зоны комфорта, используя множество возможностей, предоставляемых четырьмя программами по развитию лидерских качеств. Независимо от того, стараются ли курсанты повысить свой балл (IOCT) или учатся в свободное время, они всегда стремятся к совершенствованию;
- Быстрое восстановление и продолжение добиваться цели, если курсант столкнется с неудачей.

4. Социальная грань: умение вести себя подобающим образом в профессиональной, социальной и онлайн-среде.

Методы работы с курсантами:

- Использование возможности для социального роста на олимпиадах, конференциях, выездных секциях и спортивных мероприятиях;
- Изучение примеров достойного поведения курсантов и офицеров в любых условиях;
- Вести себя так, чтобы прославлять Вест-Пойнт, поскольку в будущем служба может проходить в местах, удаленных от Вест-Пойнт;
- Признание, что авторитетные люди не прячутся за завесой анонимности, чтобы публиковать оскорбительные материалы в социальных сетях;
- Обучение достойному поведению на множестве общественных мероприятий, поведению, соответствующему достойному лидеру.

5. Лидерская грань: способность вдохновлять и развивать других, создавая при этом безопасный, позитивный командный климат, в котором каждый преуспевает, добиваясь ощутимых результатов.

Методы работы с курсантами:

- Развитие лидерских качеств, создавая в своих организациях позитивный командный климат, способствующий выполнению задач. У курсантов есть множество возможностей развить эти качества, выполняя формальные функции, такие как командование другими курсантами при выполнении задач, при марш-броске в классе, в

летнем курсантском составе, в качестве ответственного по клубу или капитана команды, или выполняя неформальные роли членов отряда, товарищей по команде и однокурсников;

- Умение поощрять других к проявлению уважения и сопереживания, сознательно принимая меры для вовлечения каждого члена команды. Команды могут включать в себя академические проектные группы, специальные рабочие группы или дискуссионные группы, очные группы или группы летнего обучения.

Для формирования лидерских качеств у курсантов к армейскому руководству в Вест-Пойнт предъявляется ряд требований (Таблица 2.).

Таблица 2. – Требований к армейскому руководству.

Атрибуты		
Характер: Армейские ценности Сопереживание Дух воина / Дух служения Дисциплина	**Наличие:** Военная и профессиональная выправка Физическая форма Уверенность в себе Жизнестойкость	**Интеллект:** Гибкость ума Здравые суждения Новаторство Тактичность в общении Опыт
Лидерство: Руководство другими Укрепление доверия Распространение влияния за пределами подчиненности Достойный пример другим Общение	**Развитие:** Создавать благоприятную среду / укреплять корпоративный дух Самоподготовка Развитие других Образцовый командир	**Достижение:** Добиваться результатов
Компетенции		

Основной профессиональной обязанностью всех преподавателей, сотрудников и курсантов Военной академии является развитие лидерских качеств. Развитие лидерских качеств – это общая ответственность. Сотрудники, преподаватели и курсанты старших курсов совместно развивают курсантов как личностей, членов команды и, в конечном счете, как офицеров. Хотя каждый член команды Вест-Пойнт играет уникальную роль, связанную с развитием курсантов, ожидается, что все они будут подавать пример для подражания, способствуя созданию благоприятной среды для развития лидеров.

Обязанности начинаются с руководителя Военной академии, который является сторонником WPLDS. Декан, комендант и директор по межвузовской легкой атлетике осуществляют надзор за программами и опытом, составляющими WPLDS.

Нижеперечисленные группы играют важную роль в оказании помощи новобранцу в его эффективной реализации:

• Академический совет, возглавляемый руководителем академии, несет основную ответственность за обеспечение эффективного внедрения WPLDS на институциональном уровне. Он обеспечивает соответствие политики и решений, касающихся курсантов, развития курсантского состава и профессорско-преподавательского состава, общепринятым ценностям и способствует развитию личности в академии. Проводя обзор изменений в программе (включая добавления и исключения из нее), академический совет обеспечивает надлежащее распределение времени курсантов на протяжении всего обучения. Эта ответственность отличается от ответственности Комитета по расписанию

академии, который утверждает все мероприятия, проводимые в Вест-Пойнт, запланированные в общем календаре.

• Бригадный тактический отдел, в частности тактический офицер и унтер-офицер курсантской роты, или тактическая команда, являются ключевыми интеграторами для каждого курсанта. Основываясь на информации, поступающей от командования, сотрудников и преподавателей, они оценивают сильные стороны курсантов и области, требующие улучшения, с точки зрения результатов WPLDS. Затем они направляют курсантов к получению соответствующего и необходимого опыта.

• Курсанты несут ответственность за активное участие в мероприятиях по развитию своего характера. Они также несут ответственность за создание условий для развития характера в своих компаниях, клубах и командах. Курсанты более высокого ранга и старшекурсники служат образцом для подражания для других обучающихся академии.

• Четыре программы развития (академическая, военная, физическая и личностная) четко определяют, планируют и оценивают результаты развития лидера, которые соответствуют результатам WPLDS.

• Сотрудники и преподаватели постоянно развивают курсантов и вдохновляют их на то, чтобы они были образцами для подражания, как во время службы, так и вне ее. В состав сотрудников входят тактические группы, тренеры и администраторы, а на факультете работают как гражданские, так и военные ученые. Сотрудники и преподавательский состав несут ответственность за соблюдение организационных стандартов, вдохновляя друг друга и особенно курсантов на то, чтобы они поступали так же. Сотрудники и преподаватели также следят за тем, чтобы учебный опыт отличался строгостью и согласованностью с опытом других курсантов и соответствовал ожиданиям высшего образования.

• В то время как все департаменты, подразделения и центры отвечают за развитие характера, Центр профессиональной военной этики Саймона (SCPME) предоставляет специальные знания о характере, а департамент поведенческих наук и лидерства (BS&L) предоставляет специальные знания о лидерах и развитии лидерских качеств. SCPME руководит и координирует разработку, администрирование и оценку Программы развития характера курсантов и MX400 (Офицерство), основного курса для руководителя академии; проводит курсы для трех курсантских комитетов, которые занимаются вопросами достойной жизни в Комитете чести, Комитете уважения и Комитете курсантов против сексуальных домогательств и посягательств (CASHA).

• Управление стратегического планирования и оценки Военной академии (G5) является штатным консультантом руководителя и академического совета по внедрению WPLDS. G5 координирует и руководит планированием и интеграцией мероприятий по развитию курсантского состава на уровне учебного заведения, а также поддерживает и содействует надлежащему выделению ресурсов, эффективному внедрению и оценке миссии Военной академии и WPLDS. G5 также является сторонником выполнения административных задач, связанных с периодическим отчетом о разработке.

• Комитет WPLDS содействует эффективному внедрению, интеграции и оценке WPLDS в рамках программ. Он дает рекомендации по улучшению WPLDS для академического совета, координирует с G5 развитие лидеров. Комитет анализирует все оценки, объединяет их с другими институциональными оценками и выносит рекомендации по любым улучшениям в академическом совете.

• Комитет по расписанию академии следит за эффективным планированием всех основных мероприятий Военной академии, включая те, которые связаны с курсантским свободным временем. Он действует в соответствии с Положением «Административная деятельность и планирование мероприятий», которое регулирует планирование всех мероприятий.

• Комитет по проверке честности руководителя (SHRC) предоставляет ему возможность проанализировать конкретные вопросы, касающиеся соблюдения и эффективности Кодекса чести кадетов и системы соблюдения чести кадетов.

Результатом применения комплексного подхода является становление офицера-лидера. Такие лидеры отличаются тем, что:

- Ведут достойный образ жизни: совершают действия, соответствующие моральным и этическим нормам, независимо от последствий для человека; проявляют сочувствие и уважение ко всем людям и ведут себя надлежащим образом в любых условиях;
- Достойно руководят, предвидят и решают сложные проблемы, оказывают влияние на других для достижения цели в соответствии с ценностями военной службы, привлекают и развивают подчиненных, обеспечивают соблюдение стандартов;
- Показывают достойный пример, приобретают интеллектуальный, военный и физический опыт, принимают обоснованные и своевременные решения, эффективно общаются и взаимодействуют и ищут обратную связь и анализируют ее результаты.

Выпускники, которые овладели лидерскими компетенциями в рамках комплексного подхода WPLDS, готовы успешно справляться со сложными задачами, пользуются особым доверием нации. Жители США ожидают, что выпускники будут применять силу в соответствии с этическими нормами, заботиться о солдатах в своих подразделениях и осуществлять руководство подчиненными, одновременно проявляя инициативу для выполнения задач в сложной децентрализованной оперативной среде.

Руководство подчиненными включает в себя поддержание высоких стандартов. Выпускники Вест-Пойнт будут оправдывать все перечисленные ожидания, если будут служить нации в качестве достойных военных профессионалов.

Согласно определению, данному в издании Army Doctrine Reference, военный профессионал – это солдат или гражданское лицо, отвечающее квалификационным критериям военной профессии по характеру, компетентности и обязательствам. Доверие – это функция характера, приверженности и компетентности, и поэтому Вест-Пойнт явно выдвигает характер на передний план в программах по развитию лидерских качеств. Причина ясна - если характер будет сформирован неправильно – офицер не станет хорошим лидером. Выпускники Вест-Пойнт могут быть одаренными мыслителями, отличными тактиками и физически подготовленными спортсменами, но только в том случае, если они проявят сильный характер, они смогут завоевать и поддерживать доверие американского народа и солдат, которыми они руководят, выполняя профессиональные обязанности командира в Сухопутных силах.

Подготовка выпускников Вест-Пойнт к неопределенному и сложному будущему является непростой, но достижимой целью. Частично руководствуясь армейскими ценностями, доктриной армейского лидерства и пятью гранями характера, WPLDS готовит лидеров, которые смогут проявить себя в сложных условиях. На протяжении 47 месяцев обучения в Военной академии у курсантов формируется характер, целеустремленность и компетентность.

Целенаправленные действия сотрудников и преподавателей по обучению, переподготовке и вдохновению приводят к появлению авторитетных лидеров, которые показывают полученные компетенции и, таким образом, привержены ценностям Вест-Пойнт, готовы к профессиональной карьере и служению нации.

Коллективные действия Вест-Пойнт направлены на создание авторитетных лидеров, которые усвоили армейские ценности и идеалы долга, чести, страны и, как следствие, демонстрируют соответствующие им установки и поведение. Выпускники, достигшие результатов WPLDS, заслужат и сохранят доверие своих солдат, своих лидеров и американской общественности, вдохновляя при этом тех, кем они руководят.

Результаты WPLDS помогают руководителям в определении и обеспечении ресурсами учебного процесса, осуществляемого в Вест-Пойнт, чтобы гарантировать, что выпускники будут успешно справляться со сложными ситуациями и окружением во время службы в Сухопутных силах и в течение всей жизни после службы в армии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балунов М.С. Педагогическое стимулирование лидерства у курсантов военно-экономического вуза: дис. ... канд. пед. наук. М., 2000. 188 с.
2. Вальков А.В. Развитие лидерских качеств курсантов вузов внутренних войск МВД России в процессе самообразования: дис. … канд. пед. наук. Санкт-Петербург. 2015. 211 с.
3. Иванов С.А. Формирование навыков воспитательной деятельности у курсантов военно-учебных заведений: дис. ... канд. пед. наук. М.. 2015. 181 с.
4. Курганов В.Н. Профпригодность к руководству первичным воинским коллективом // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Психологические науки. 2009. № 1. С. 133–140.
5. Matthews M., Ryan D.M., Lerner R.M. Developing military leaders of character: The sample case of Lt. Gen. Robert L. Caslen, U.S. Military Academy Superintendent. Journal of Character Education. 2020. 16 (1), Pp. 65-75.
6. Sefidan S., Pramstaller M., La Marca R., Wyss T., Roos L., Sadeghi-Bahmani D., Annen H., Brand S. Transformational leadership, achievement motivation, and perceived stress in basic military training: A longitudinal study of swiss Armed Forces. Sustainability. 2021. 13 (24), article number 13949.
7. Wierzbic A., Taurogińska-Stich A. The formation of student leadership competence at selected military academies in the world. Scientific Papers of Silesian University of Technology. Organization & Management. 2022. Pp. 164, 513-525.

Гуань Юйтин
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
Научный руководитель – кандидат философских наук, профессор
Рощина Е.Е.

Guan Yuting
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University
Scientific supervisor – PhD in Philosophy, Professor
Roshchina E.E.

ОСНОВНЫЕ УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ВУЗАХ КНР

Аннотация. В настоящей статье проводится обзор основных учебных пособий с точки зрения формирования профессиональных компетенций концертмейстера в вузах КНР. Автором приводится краткая характеристика важности повышения уровня владения навыками фортепианного аккомпанемента в процессе становления профессионального концертмейстера, а также необходимости использования современных учебных материалов. Особое внимание уделяется принципам разработки дидактического репертуара в области фортепианного сопровождения для сольного и хорового пения, а также формированию основ концертмейстерской деятельности при изучении курса сольфеджио. В исследовании даются рекомендации для выстраивания образовательного процесса на основе рассмотренных пособий.

Ключевые слова: китайская педагогика музыкального образования, концертмейстерская деятельность, учебное пособие, фортепианный аккомпанемент, хоровой концертмейстер.

KEY STUDY TEXTBOOKS FOR DEVELOPING PROFESSIONAL COMPETENCIES OF CONCERTMASTERS IN CHINA'S UNIVERSITIES

Abstract. This article provides an overview of the main teaching aids from the point of view of the formation of professional competencies of an accompanist in universities of the PRC. The author provides a brief description of the importance of improving the level of piano accompaniment skills in the process of becoming a professional accompanist, as well as the need to use modern teaching materials. Particular attention is paid to the principles of developing a didactic repertoire in the field of piano accompaniment for solo and choral singing, as well as the formation of the basics of accompanist activity when studying a solfeggio course. The study provides recommendations for building an educational process based on the reviewed manuals.

Keywords: Chinese music education pedagogy, accompanist activity, teaching aid, piano accompaniment, choral accompanist.

В настоящее время вопросам формирования профессиональных компетенций концертмейстера в вузах КНР уделяется значительное внимание. Это связано со спецификой деятельности пианиста, особенностями музыкального мышления китайских исполнителей, значительным обогащение камерного вокального репертуара. В современных китайских

произведениях на первый план выходит диалог между солистом-вокалистом и инструменталистом. Композиторы усиливают выражение национальных особенностей китайских инструментов за счет богатого и разнообразного фортепианного сопровождения. Роль аккомпанемента выходит далеко за рамки того, чтобы передавать общее настроение, создавать определенную атмосферу, раскрывать содержательные составляющие, усиливать художественные образы, выявлять стилистические особенности произведения. В новейших образцах произведений с фортепианным сопровождением на первый план выходит музыкальная коммуникация между исполнителями, которые при всем различии арсенала их выразительных средств, создают единое целое, внося свой неповторимый вклад и раскрывая перед слушателями богатую палитру композиторского замысла.

Традиционно игра на фортепиано была основным содержанием обучения пианиста к Китае, тогда как изучению искусства аккомпанемента зачастую пренебрегали, оставляя формирование концертмейстерских навыков вне методического плана профессиональной подготовки. Однако в настоящее время многие университеты Поднебесной поменяли свое отношение к обучению в данной исполнительской области, понимая важность и необходимость целенаправленного формирования музыканта, способного выполнять функции концертмейстера для самого разного исполнительского состава.

Для того, чтобы подготовить профессионального пианиста-концертмейстера, требуется особый подход к выстраиванию образовательного процесса. В этом вопросе современные китайские педагоги-музыканты во многом опираются на достижения российской фортепианной школы, активно изучают авторские методики обучения, осваивают произведения из хрестоматий и пособий, ставших обязательными для многих поколений российских пианистов.

Отдельно необходимо отметить труд Крючкова Н. А. «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», который до настоящего времени сохраняет огромное значение в подготовке концертмейстеров. В нем справедливо отмечается базовый навык концертмейстерской деятельности – чтение нот с листа. В аспекте подготовки пианиста необходимо обратить внимание на то, что «прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте <…> Пианист должен уметь быстро группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их и воспринимать» [2, с.28]. Именно на этом аспекте воспитания концертмейстера необходимо выстраивать подбор учебных пособий и репертуарных сборников, выбор общей и индивидуальной программы для обязательного и факультативного освоения каждому конкретному начинающему концертмейстеру.

Учебные материалы, используемые музыкальными педагогами, являются базовой основой ежедневного обучения и незаменимой частью формирования учебных программ. При выборе учебного концертмейстерского репертуара и работе над текстом произведений необходимо опираться на субъектно-ориентированные музыкально-педагогические методы и технологии. Как отмечают Е.О. Кузнецова, Т.В. Иванилова: «методы <…> избираются строго индивидуально, согласно уровню исполнителя и его темпераменту. Подбирая удобный алгоритм разучивания нотного текста, следует помнить, что процесс предконцертной подготовки произведения должен состоять из целого ряда составляющих. Кроме непосредственного разучивания музыкального материала, работы с технически трудными фрагментами, изучение <…> не будет полноценным без философских размышлений и знакомства с историей создания. При таком комплексном подходе пианист сможет максимально емко и убедительно отобразить непростое содержание сочинения» [3, с.199].

В связи с этим необходимо классифицировать и обобщить наиболее распространенные в КНР учебные материалы по аккомпанементу фортепиано и концертмейстерской деятельности.

Прежде всего, в качестве наиболее распространенного пособия необходимо назвать объёмную и содержательную хрестоматию «Антология вокальной музыки: китайские произведения» [6, 7. Рис.1]. Антология основана на рекомендациях по составлению репертуара, выпущенных Министерством образования в 1981 г., а также дополнена новыми для того периода произведениями традиционной китайской художественной направленности. Материалы антологии широко используются в образовательной практике высших учебных заведениях. В этот фундаментальный учебник включены композиции различного уровня, начиная от достаточно простых для самостоятельного освоения, которые могут быть использованы для обогащения и расширения активного репертуара начинающих концертмейстеров. Обозначенное учебное пособие также можно использовать в педагогической практике для составления учебных планов, так как составители ставили целью постепенное усложнение технической и художественных составляющих, поэтапное овладение различными навыками фортепианного аккомпанемента. Китайские произведения включают традиционные революционные песни, лирические и народные песни времен «Движения 4 мая», а также фрагменты из наиболее значимых национальных опер.

Рисунок 1. Антология вокальной музыки: китайские произведения

Уже в период подготовки первого тома антологии, педагоги-музыканты почувствовали необходимость продолжить обозначенную репертуарную линию и стали одновременно готовить его логичное продолжение — «Антология акустической музыки (зарубежные произведения)» [4, 5. Рис.2]. Подборка учебного материала для высших педагогических колледжей и университетов «Антология вокальной музыки» была разработана по заказу Министерства образования КНР.

Освоение шедевров мирового музыкального искусства — неотъемлемая часть профессионального формирования музыканта-концертмейстера. Е.Е. Рощина подчеркивает важность принципа диалогичности в подготовке высококвалифицированного специалиста: «В современной педагогической парадигме особая роль отведена диалогу культур как фундаменто-образующему принципу профессионального образования, нацеленного на понимание» [10, с.52]. Практические изучение выдающихся образцов культурного наследия является существенной частью программ по обучению концертмейстеров в вузах Китая.

Материал зарубежной музыкальной литературы был распределен на три тома. Первый том посвящен ведущим мировым произведениям камерного вокального жанра.

Второй том представляет собой подборку знаковых для музыкальной культуры русских и европейских оперных арий. Третий том вместил в себя шедевры музыкального наследия Великобритании, Америки, Азии, Африки и Латинской Америки.

Рисунок 2. Антология вокальной музыки: зарубежные произведения

Деятельность концертмейстера к Китае включает в себя такой важный и достаточно масштабный по массиву осваиваемого репертуара аспект, как аккомпанемент для хоровых (массовых, популярных) песен. В российской традиции обучения искусству концертмейстера этот пласт музыкальной литературы задействован недостаточно: «Анализ ситуации свидетельствует, что обучение в концертмейстерских классах высших учебных заведений строится на ограниченном репертуаре - в программах студентов большей частью преобладают вокальные произведения, инструментальная же музыка представлена в формате одного-двух произведений, совсем отсутствует изучение хоровой и оперно-симфонической музыки, обучение навыкам хореографического сопровождения» [9, с.47]. В отличие от ситуации, обозначенной в статье, фортепианное сопровождение хорового пения в Китае является даже более востребованным, чем солиста-вокалиста или инструменталиста.

Для формирования навыка фортепианного сопровождения хорового исполнения было создано пособие «Искусство фортепианного аккомпанемента для хора» [1. Рис.3]. Пособие является основой для систематического обучения аккомпанементу вокально-хоровой деятельности, оно явилось результатом методического осмысления более чем 20-летней всесторонней исполнительской практики и опыта педагогической деятельности в области обучения пианистов-концертмейстеров. Книга является специальным учебником для Синхайской консерватории.

Рассматриваемое пособие включает в себя пять глав, посвященных различным аспектам фортепианного сопровождения хорового пения, импровизационному аккомпанементу, его роли в хоровом сочинении, анализу фактуры разных стилей фортепианного сопровождения исполняемых хором произведений, подробному методическому анализу хрестоматийных сочинений жанра. В пособии представлен свод ясных, логичных и эффективных методов освоения системы знаний и навыков по искусству фортепианного аккомпанемента для хора. Пособие широко используется и в настоящее время, что свидетельствует о его неоспоримой пользе и непреходящей ценности изложенных в нем принципов.

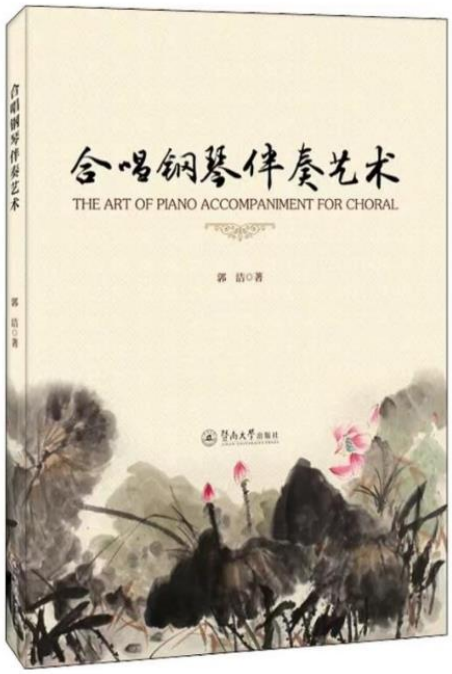


Рисунок 3. Искусство фортепианного аккомпанемента для хора

Интересным и достаточно распространенным является учебник «Сольфеджио и аккомпанемент» [11. Рис.4]. В отличие от других подобных изданий, эта книга интегрирует формирование навыков фортепианного аккомпанемента в курс сольфеджио. Пособие разделено на две части. Первая часть содержит теоретические положения по анализу фортепианного аккомпанемента — его функциям, структуре, видам, фактуре; вторая часть посвящена практике импровизации и самостоятельного подбора аккомпанемента к традиционным и современным китайским напевам, отличающимся высокими художественными качествами. Пособие призвано развивать и совершенствовать навыки исполнения фортепианного сопровождения с помощью значительного количества разнообразных музыкальных упражнений, основанных на изучении важнейших принципов организации музыкальной ткани — ладовой, гармонической, фактурной, ритмической составляющих.

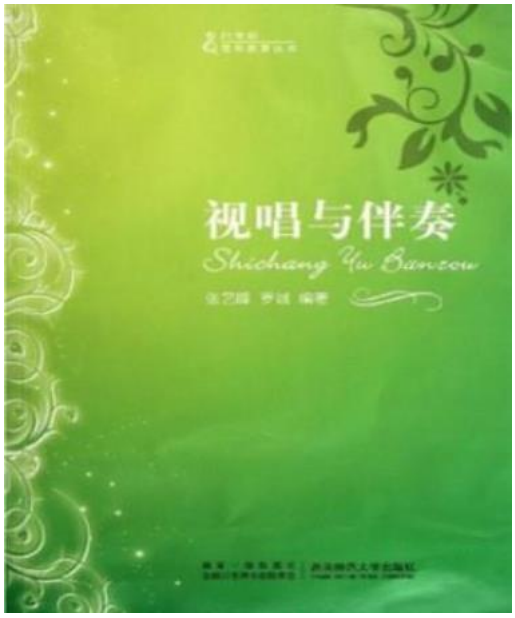


Рисунок 4. Сольфеджио и аккомпанемент

Весьма интересной представляется часть пособия, посвященная аккомпанированию при исполнении многоголосного примера на уроках сольфеджио. В такой ситуации партия инструментального сопровождения призвана помочь учащимся выявить взаимосвязь внутри многоголосной вокальной фактуры, раскрыть особенности ладовой организации, подчеркнуть гармоническое разнообразие исполняемых примеров. Подобная практика способствует не только более эффективному процессу интонационно-слухового тренажа, но и помогает развитию художественно-эстетического и критического музыкального мышления. При обучении сольфеджио фортепианный аккомпанемент может оказать значительную помочь всем участникам образовательного процесса, независимо от того, исполню тои вокальную партию или импровизируют аккомпанирующую – фортепианную партию. Более того, целесообразным представляется исполнять поочередно одну и другую роль, что поможет прочувствовать музыкальный пример как единое художественное целое в аспекте исполнительской коммуникации.

Подготовка профессионального концертмейстера как исполнителя, обладающего сложными специфическими навыками, отличными от солиста-пианиста, должна быть выстроена с учетом индивидуальности обучающегося. А.Н. Миронова приходит к выводу, что: «субъектно-ориентированный подход в образовании становится фактором не только успешного обучения детей, их личностного развития, но и профессионального, личностного роста учителя, поскольку обращен к полноценному взаимодействию и взаимообогащению всех субъектов образования» [8, с.63]. Для выстраивания эффективного образовательного процесса педагогу необходимо постоянно изучать методические издания, хрестоматии и репертуарные сборники, использовать плодотворные традиции подготовки концертмейстера в других странах, и, в то же время, опираться на интонационный материал родной культуры, выстраивать образовательный процесс, развивая и обогащая важнейшие исполнительские навыки и принципы музыкального мышления будущего концертмейстера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Го Цзе. Искусство фортепианного аккомпанемента для хора. Цзинань: Издательство Цзинаньского университета, 2022. — 220 с.

2. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: Учебное пособие / Н.А. Крючков. — 2-е издание, исправленное. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 112 с.
3. Кузнецова Е. О. Фортепианный цикл «Афоризмы» Д. Д. Шостаковича в аспекте исполнительских проблем / Кузнецова Е. О., Иванилова Т. В. // Мир науки, культуры, образования. — 2022. — № 5 (96). – С. 197-199.
4. Ло Сяньцзюнь, Ли Биньсун, Сюй Лан. Антология вокальной музыки: зарубежные произведения (Т.2). — Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986. — 262 С.
5. Ло Сяньцзюнь, Ли Биньсун, Сюй Лан. Антология вокальной музыки: зарубежные произведения (Т.3). — Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986. — 159 С.
6. Ло Сяньцзюнь, Ли Биньсун, Сюй Лан. Антология вокальной музыки: китайские произведения (Т.1). — Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986. — 144 с.
7. Ло Сяньцзюнь, Ли Биньсун, Сюй Лан. Антология вокальной музыки: китайские произведения (Том 4). — Пекин: Народное музыкальное издательство, 1986. — 293 с.
8. Миронова А.Н. Использование субъектно-ориентированных технологий, как средство саморазвития детей в условиях дополнительного образования / А.Н. Миронова // Журнал педагогических исследований. — 2022. — Т.6. — № 6. — С. 56–63.
9. Молчанова Т. О. Концепция модернизации системы обучения в классе концертмейстерства и её структурный алгоритм / Т.О. Молчанова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. — №4 (30). — С. 46–51.
10. Рощина Е. Е. Музыка и слово в культурном диалоге России и Китая первой половины XX столетия: ракурс педагогической герменевтики / Рощина Е. Е., Ли Мэняо // Научное мнение. — 2023. — N 12. – С. 51-56.
11. Чжан Ифэн, Ло Чэн. Сольфеджио и аккомпанемент. – Ланьчжоу: Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2012. — 315 с.

Ма Цзинвэнь
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: nauka-v-vuze@rambler.ru

Ma Jingwen
Postgraduate student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОРГАНИЗАЦИИ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮЩИХ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ ВОКАЛУ И ФОРТЕПИАНО

Аннотация. В статье поднимается проблема неравномерного и недостаточного развития инструментально-исполнительских навыков, знаний и способностей у большинства начинающих китайских обучающихся-вокалистов, независимо от возрастной категории. Пробелы в инструментальной подготовке тормозят их дальнейшее исполнительское развитие и лишают расширенных профессиональных перспектив. Особенно остро данная проблема проявляется в условиях международного академического обмена, при продолжении обучения в российских высших музыкальных образовательных учреждениях. Решение проблемы было найдено в ходе теоретического и эмпирического исследования возможностей, условий и факторов организации интегрированного обучения начинающих музыкантов вокалу и фортепиано. Было установлено, что формат которого оптимален для современной системы дополнительного и начального профессионального музыкального образования Китая. В ходе исследования были выявлены, обоснованы и сформированы оптимальные методологические основы, принципы и условия разработки экспериментальной образовательной программы, соответствующего ей учебно-методического обеспечения и технологии организации интегрированных уроков вокала и фортепиано.

Ключевые слова: китайские обучающиеся-вокалисты, инструментально-исполнительские возможности, вокал, фортепиано, интегрированное обучение, методологические основы, учебно-методическое обеспечение.

THEORETICAL FOUNDATIONS OF INTEGRATED VOCAL AND PIANO TEACHING FOR BEGINNING CHINESE MUSICIANS

Abstract. The article raises the problem of uneven and insufficient development of instrumental and performing skills, knowledge and abilities among most of the beginner Chinese vocal students, regardless of their age category. Gaps in instrumental training hinder their further performing development and deprive them of expanded professional prospects. This problem is particularly acute in the context of international academic exchange and continued education in Russian higher music educational institutions. The solution to this problem was found in a theoretical and empirical study of the possibilities, conditions and factors of organizing integrated training for novice musicians in vocal and piano. It was found that this format is optimal for China's modern system of additional and initial professional music education. In the course of the study, the optimal methodological foundations, principles and conditions for the development of an experimental educational program, corresponding educational and methodological support and technology for organizing integrated lessons of vocals and piano were identified, justified and formed.

Keywords: Chinese students-vocalists, instrumental-performing capabilities, vocals, piano, integrated training, methodological foundations, educational and methodological support.

Введение. Самыми востребованными профильными направлениями в системе музыкального образования Китая являются фортепиано и вокал. Можно уже с уверенностью говорить о том, что процесс профессиональной подготовки по данным направлениям во многих учебных заведениях страны приближается к качественным результатам, отвечающим требованиям ведущих иностранных образовательных систем и стандартам исполнительских школ мирового уровня [1; 2].

Как известно, в последние десятилетия китайские обучающиеся –пианисты и вокалисты – активно вовлечены в международный академический обмен, приобретают знания и практический опыт в российских высших музыкальных учебных заведениях. Однако одной из самых частых проблем, с которыми сталкиваются китайские вокалисты впоследствии, после получения базовой подготовки на родине, приезжающие на обучение в российские образовательные учреждения, – это отсутствие инструментально-исполнительского опыта на таком уровне, который позволял бы им качественно выполнять требования российских преподавателей, быстро и эффективно осваивать все музыкальные дисциплины учебного плана, динамично и прогрессивно развиваться в сфере музыкальной художественной культуры в целом и в своем профильном направлении – в вокальном исполнительстве в частности [3].

Проблема исследования. Низкий уровень, а порой и полное отсутствие инструментально-исполнительского опыта и профессионально необходимых глубоких системных знаний в области фортепианного искусства лишает китайских вокалистов, в первую очередь, возможности качественно осуществлять внеаудиторную самостоятельную работу над учебным и концертным репертуаром в период обучения в профессиональных образовательных учреждениях среднего и высшего звеньев [4].

Исследование академических успехов и послевузовского профессионального пути выпускников музыкально-педагогических профилей подготовки, чья квалификация согласно диплому предоставляет возможности осуществлять должностные обязанности в статусе преподавателя любой профильной направленности, любого учебного предмета в системе дополнительного музыкального образования, выявило значительные трудности и ограничения в профессиональной реализации тех, кто до поступления в вуз глубоко изучал только вокал, а затем в студенческие годы активно развивался исключительно как вокалист, не уделяя должного внимания своему инструментально-исполнительскому развитию [5].

Эмпирическое исследование, проводившееся в течение пяти лет в китайской студенческой среде некоторых российских высших учебных заведений, подтвердило наличие данной негативной тенденции, отражающейся на количественных и качественных показателях профессионального (музыкально-исполнительского и музыкально-педагогического), а также социально-личностного характера (мотивированность к расширению спектра знаний и умений в различных видах социально-досуговой деятельности, удовлетворенность качеством личной и социальной реализации и др.). К примеру, китайская студентка в классе вокала довольно успешно осваивала романсы («День ли царит» и др.) и арии (арию Иоанны из оперы «Орлеанская дева») П. И. Чайковского, однако для собственного исполнения на фортепиано ей были доступны только пьесы из «Детского альбома» этого композитора.

Таким образом, как показывает эмпирический опыт китайских выпускников вузов музыкально-исполнительских и музыкально-педагогических профилей подготовки и факультетов, массово выявленные компетентностные ограничения сужают их будущие профессиональные и социальные возможности, снижают будущую трудовую мобильность

и конкурентоспособность [6]. Самым проблематичным в этой ситуации является то, что китайские выпускники, получающие согласно диплому право на мультипредметную преподавательскую деятельность в системе дополнительного и профессионального музыкального образования и музыкального искусства, оказываются не готовы к организации на базе общеобразовательных школ и школ искусств Китая целостного музыкально-исполнительского обучения и воспитания новых поколений китайских детей, включающего их равномерную подготовку в фортепианном и вокальном направлениях, одинаково востребованных в современном китайском обществе и в системе образования.

Цель исследования – обосновать возможность, целесообразность, условия и эффективность организации интегрированного обучения вокалу и фортепиано начинающих китайских музыкантов.

Методы и результаты исследования. Сравнение структуры, содержания и результатов начального музыкального образования, а также профессиональной подготовки вокалистов и пианистов в российских и китайских учреждениях позволило выявить основные противоречия, которые характерны для системы музыкального образования в Китае. Это противоречия:

- между высокой востребованностью уроков и вокала, и фортепиано у начинающих музыкантов и отсутствием у китайских педагогов-музыкантов теоретико-методического и практического опыта осуществлять вокально-инструментальную подготовку, единовременно и равномерно формируя необходимые для подобной деятельности знания, умения, навыки, способности;

- между очевидной необходимостью разработки специальных программ и методик интегрированного обучения вокалу и фортепиано для равномерного и равноценного развития базовых музыкально-исполнительских знаний, способностей и навыков, формирования у новых поколений китайских музыкантов расширенных общекультурных компетенций и профессиональных возможностей [7] и отсутствием в современной системе общего, дополнительного и профессионального музыкального образования Китая теоретически обоснованных, грамотно разработанных на научной основе методических и технологических предложений подобного интегрированного обучения вокалу и фортепиано.

С учетом сказанного было принято решение проанализировать российский опыт интегрированного обучения – как вне предметной специализации, так и в сфере художественной культуры и музыкального искусства, так как предварительный контент-анализ библиографических источников научного, методического и дидактического содержания показал значительно число проведенных теоретических исследований и педагогических экспериментов по данной проблеме. С одной стороны, в российской педагогической практике уже накоплен опыт методической разработки интегрированных курсов, комплексных программ, а также их реализации в виде конспектов уроков, сценариев занятий, видеозаписей открытых уроков и мастер-классов. С другой стороны, весь практический опыт российских коллег опирается на фундаментальную научную базу, на результаты глубоко разработанных методологических подходов, позволяющих осуществлять научно-обоснованное и эмпирически эффективное проектирование и моделирование инновационных образовательных процессов.

В ходе теоретического исследования нескольких десятков систем и методик российских авторов, а также анализа собственных эмпирических данных, полученных в процессе различных видов социологического исследования с респондентами, отвечавшими критерию репрезентативности выборки, стало очевидно, что результативность начальной музыкально-исполнительской подготовки [8], под которой в исследовании понималось равномерное и равноценное исполнительское развитие в инструментальной и вокальной

образовательных сферах, может быть существенно повышена, если музыкальное обучение осуществлять в формате интегрированных уроков. А так как наиболее востребованными, профессионально перспективными и тесно взаимосвязанными по своим целям, функциям и возможностям предметами для организации начального интегрированного музыкального обучения в китайских образовательных учреждениях являются, как сказано выше и как подтвердил проведенный мониторинг, вокал и фортепиано, то было принято решение разработать, научно обосновать и апробировать теоретико-методический, дидактический и технологический инструментарий (модель, условия интегрированного обучения вокалу и фортепиано начинающих китайских музыкантов, программу, учебно-методический комплекс, конспекты уроков, дидактический материал и т. д.) для организации интегрированного обучения вокалу и фортепиано, который позволит повысить результативность музыкального образования начинающих китайских музыкантов, а также обеспечит им в дальнейшем расширенные общекультурные и профессиональные возможности [9].

Для того, чтобы выявить принципы, условия и теоретико-методический базис конструирования эффективных интегрированных уроков, был выбран дедуктивный метод формулирования основных идей и проверки выдвинутых предположений, который определил путь движения исследовательской мысли от общего к частному, от изучения общенаучных, методологических аспектов интегрированного обучения к анализу моделей и примеров структуры, содержания, целей, задач и результатов интегрированных уроков в различных предметных областях, послуживших образцами для авторской экспериментальной деятельности.

Обсуждение. В ходе анализа научных источников по педагогическим наукам были установлены те методологические принципы и подходы, которые позволяют структурировать концептуальные идеи и формировать логичную, научно обоснованную методическую систему, с опорой на которую можно разрабатывать современные эффективные инновационные образовательные продукты. В нашем случае таким продуктом явились образовательная программа спецкурса, учебно-методический комплекс и технология его реализации.

Было установлено, что для планирования, проектирования и моделирования структуры и содержания интегрированного обучения целесообразно учитывать ключевые аспекты интегративного, междисциплинарного, межпредметного подходов, уже раскрытые в многочисленных российских монографиях, докторских и кандидатских диссертациях, а также научных статьях, учебных пособиях и методических разработках. Изучение, обработка и адаптация информации из подобной научной, учебной и методической литературы имело важное значение для нашего исследования: позволило систематизировать, проанализировать и сформировать с учетом специфики рассматриваемой проблемы значимые принципы и условия, организовать процесс разработки экспериментальной программы, методического инструментария, дидактического обеспечения и технологии интегрированного обучения вокалу и фортепиано. Ключевое педагогическое внимание при этом было сосредоточено на трех педагогических объектах, традиционно составляющих цели и результаты образовательного процесса в сфере музыкального искусства – это способности, знания и навыки (как общеинтеллектуальные, например, когнитивные способности и навыки ассоциативного мышления, так и специальные – общехудожественной и музыкальной направленности) [10]: их систематическое и последовательное развитие традиционно обусловливает результативность обучения музыкальному исполнительству в целом и образовательного процесса на интегрированном уроке вокала и фортепиано в частности.

Сам выбор интегрированного урока как особой организационной формы обучения потребовал дополнительного глубокого изучения накопленного теоретического и методического опыта российских коллег. В результате теоретического исследования (анализа специальной релевантной литературы) было обнаружено, что среди большого числа российских методистов, работающих в системе общего и профессионального образования, к настоящему времени утвердилось мнение о том, что в структуре интегрированного урока один предмет должен доминировать в качестве «интегратора», а все необходимые другие предметы обладать статусом вспомогательных, своими теоретическими, методическими и дидактическими компонентами углубляя, расширяя и уточняя изучаемую тему (по Н. В. Корчагиной) [11, с. 108].

Однако, если принять указанный принцип интеграции на основе базового предмета («стержневого компонента» [12]) за обязательный к выполнению, то в нашем исследовании, рассматривающем возможности одновременного освоения вокала и фортепиано как равноценных для современного китайского музыканта профессиональных дисциплин интегратором может являться как вокал, так и музыкальный инструмент. Следуя данной модели, можно предположить, что выбор интегратора может быть сделан самим педагогом, в зависимости от его ведущей специализации. Либо доминирующая дисциплина может выбираться индивидуально с учетом степени развития способностей каждого конкретного ученика. С учетом сказанного выше, гипотетически могут быть разработаны два интегрированных образовательных курса – с интегратором «Вокал» и интегратором «Фортепиано» – для того, чтобы начальный этап был максимально приближен к стартовым исполнительским возможностям обучающихся, впоследствии постепенно сглаживая разницу во владении данными видами исполнительства.

В то же время рассмотренный выше вид интеграции некоторые российские ученые (например, М. Н. Берулава) именуют «вторым уровнем дидактического синтеза» [13], отмечая, что высший уровень проявления интеграции в обучении – это, все-таки, создание новой дисциплины. Следует также заметить, что анализ исследований, посвященных проблеме интегрированного обучения нескольким предметам по принципу «стержневой-и-дополнительный» выявил опасность «перекоса» формирования знаний, умений и навыков по доминирующему предмету, в то время как другие интегрированные предметы будут служить лишь резервуаром уже усвоенных знаний, а на уроках не будет предполагаться и осуществляться выход на новый уровень знаний по этим предметам.

Такое отношение к предметным областям в разрабатываемом нами интегрированном курсе не представляется целесообразным, так как изначально идея интегрированного обучения вокалу и фортепиано сформировалась, как изложено выше, из эмпирически выявленной объективной необходимости в равноценном владении начинающими музыкантами на профессиональном уровне и вокальным, и инструментальным исполнительским искусством. Также подобное отношение к вокалу или фортепиано как к вспомогательной дисциплине не представляется возможным в связи с тем, что начинающим музыкантам все предметы, входящие в предлагаемый интегрированный курс, необходимо осваивать «с нуля», формируя глубокие целостные и системные знания и сразу же применяя в музыкально-исполнительской практике формируемые способности и приобретаемые навыки.

Целесообразность выбора позиции «равноценное положение двух интегрируемых предметов» обосновывают также имеющиеся очевидные взаимосвязи между вокальным и фортепианным исполнительством понятийно-теоретического и практического характера. Как известно, категории «интонирование», «пение», «звукоизвлечение», «голосоведение» [14] объединяют многие методические, технические и процессуальные аспекты на занятиях вокалом и фортепиано. Поэтому исполнительство на фортепиано и вокальное

исполнительство в едином неразрывном взаимодействии в матрице интегрированного урока позволяют формировать целостное, «объемное», многогранное представление об основных явлениях музыкального искусства и их реализации в широкой исполнительской практике.

С опорой на данную методологическую позицию и был разработан интегрированный образовательный спецкурс, в котором даже самые первые вокально-инструментальные упражнения представляли собой единые комплексы одиночных нот и гласных звуков, а соответствующие им практические задачи предполагали одновременное извлечение голосом и на инструменте предложенных звуков. При этом уже на данном этапе, с самых первых уроков, можно было отрабатывать с обучающимися художественно значимые аспекты – эмоции и настроения, образы и роли, динамику, агогику, штрихи и другие «инструменты» музыкально-художественной выразительности.

По такому же принципу у начинающих музыкантов эффективно развивались и другие базовые музыкальные и когнитивные способности, полифоническое мышление, чувство стиля, целый комплекс различных профессионально значимых видов музыкальной памяти, а также особые навыки разбора нотного текста, формировалось целостное представление об образной и эмоционально-выразительной природе и задачах музыкальных вокально-инструментальных произведений.

Возвращаясь к сказанному вначале, подчеркнем, что такое равноценное развитие навыков интонирования голосом и интонирования на фортепиано явилось ключевым фактором повышения результативности домашних занятий. Общеизвестная проблема самостоятельной подготовки начинающего вокалиста, у которого «еще не сформировался вокальный слух, он сам себя слышит не так, как слышат его со стороны преподаватель и слушатели» [15, с. 214], была с большей успешностью нейтрализована при использовании интонирующих возможностей фортепиано, с привлечением также возможностей звукозаписывающей техники и технологий (диктофона, видеотехники, компьютерных и мобильных технологий) [15, с. 218].

Заключение. Новые объективные тенденции, а также субъективные проблемы в сфере музыкального образования Китая подсказывают, что интегративный, междисциплинарный, межпредметный подходы составляют наиболее эффективный и перспективный методологический фундамент для успешной организации процесса интегрированного обучения вокалу и фортепиано начинающих китайских музыкантов.

Именно российская педагогическая наука обладает многолетним результативным теоретико-методологическим и программно-методическим опытом организации интегрированного обучения: сформированы научно обоснованные типы интегрированных уроков, определены оптимальные структурно-содержательные компоненты интегрированных образовательных программ, утверждены уровни реализации интегративного подхода в обучении.

На основе аналитического изучения и обработки данных научно-теоретических и методических знаний была осуществлена успешная попытка реализовать на методологическом, методическом и дидактическом уровнях возможность интегрированного обучения вокалу и фортепиано китайских музыкантов.

В целом, в ходе всего исследования была подтверждена правомерность выбранных методологических основ, установлены оптимальные условия интеграции, началась разработка и апробация экспериментальной программы, учебно-методического сопровождения и эмпирическая проверка интегрированных уроков вокала и фортепиано.

Результаты и материалы исследования позволяют не только организовать эффективный образовательный процесс с начинающими китайскими музыкантами, но и повысить качество подготовки китайских педагогов-музыкантов, расширить их

профессиональные возможности высокой компетентностью в двух самых популярных направлениях музыкального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доу И., Мансурова А. П. К вопросу о современных тенденциях и задачах фортепианного образования в Китае // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 4. – С. 56.
2. Кузнецова О. И., Майковская Л. С. К проблеме адаптации учащихся из восточноазиатских стран к европейской исполнительской традиции: особенности педагогического процесса // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4(16). – С. 113-119.
3. Майковская Л. С., Черватюк П. А., Мансурова А. П. К вопросу о проблемах и специфике обучения иностранных студентов в российских вузах // Актуальные проблемы совершенствования педагогического мастерства преподавателей высшей школы: сборник статей преподавателей, аспирантов, соискателей, участников научно-методической межвузовской конференции в МГИК, Москва, 30 мая 2018 года. – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство «Экон-Информ», 2018. – С. 103-108.
4. Гемаддиев А. И., Гемаддиев Д. И. Развитие навыков самостоятельной работы учащихся в классе гитары // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы V Международной научно-практической конференции, Казань, 16 ноября 2016 года. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2016. – С. 233-237.
5. Мансурова А. П. К вопросу содержания методических дисциплин в подготовке педагогов-музыкантов в контексте основных международных тенденций // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2016. – № 14. – С. 45-50.
6. Гемаддиев Д. И. Формирование готовности эстрадного певца к освоению стилевой вокальной техники: компаративный подход: дисс. ... канд. пед. наук. – М., 2024. – 187 с.
7. Гао Ф., Мансурова А. П. Исполнительская культура как объект музыкально-педагогического дискурса: категориальный анализ // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2(93). – С. 176-179.
8. Климай Е. В. Начальное обучение игре на фортепиано бакалавров по направлению подготовки «Искусства и гуманитарные науки» в вузах: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – М., 2013. – 21 с.
9. Климай Е В. Инновационная система музыкального образования как благоприятная среда для реализации онто ин-се современного человека // Alma Mater (Вестник высшей школы). – 2012. – № 7. – С. 109-113.
10. Климай Е. В. Методика начального обучения взрослых игре на фортепиано // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – № 4(38). – С. 98-101.
11. Корчагина Н. В. Из опыта подготовки студентов вуза к реализации интегрированного курса «Музыка – французский язык» в системе дополнительного образования младших школьников // Русистика. – 2015. – №3. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/iz-opyta-podgotovki-studentov-vuza-k-realizatsii-integrirovannogo-kursa-muzyka-frantsuzskiy-yazyk-v-sisteme-dopolnitelnogo-obrazovaniya (дата обращения: 19.07.2025).

12. Ненахова Е. В. Методологические основы интегрированного обучения школьников // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №7-3. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskie-osnovy-integrirovannogo-obucheniya-shkolnikov (дата обращения: 26.06.2025).
13. Берулава М. Н. Интеграция содержания общего и профессионального образования в профтехучилищах: теоретико-методологический аспект. – Томск: Издательство Томского университета, 1998. – 221 с.
14. Гемаддиев Д. И. К вопросу обучения эстрадных певцов стилевой вокальной технике // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2018. – № 15. – С. 246-249.
15. Кудрина Е. С. Самостоятельная подготовка детей-вокалистов к музыкально-исполнительской деятельности // Педагогическое образование в России. 2015. – № 11. – С. 214-219. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://journals.uspu.ru/attachments/article/ (дата обращения: 17.05.2025).

Сун Сыцзя
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: ssj1844285945@163.com

Song Sijia
Graduate student
The Herzen State Pedagogical University

ИНТЕГРАЦИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме преодоления разрыва между традиционными подходами к вокально-педагогической подготовке студентов и возможностями, открываемыми цифровыми технологиями в педагогических вузах. Автор аргументирует важность системного внедрения современных инструментов, таких как программы аудио- анализа, технологии виртуальной и дополненной реальности, системы управления обучением и специализированное программное обеспечение, в процесс формирования профессиональных компетенций будущих вокалистов. Опираясь на анализ опыта, представленного в работах отечественных и китайских исследователей, в статье разработана комплексная модель интеграции. Эта модель включает целевой компонент, направленный на формирование у студентов технологических, методических и исполнительских компетенций. Она также предлагает классификацию цифровых технологий в соответствии с основными направлениями подготовки: сольное пение, сценическая практика и методика преподавания вокала. Ключевыми условиями успешной реализации модели автор считает готовность преподавателей к работе с новыми инструментами, наличие научно-методического обеспечения, развитую инфраструктуру вуза и соблюдение принципа дидактической целесообразности. Эмпирическая часть исследования, основанная на анкетировании, анализе аудио- и видеозаписей выступлений, а также педагогическом наблюдении, подтвердила эффективность предложенной модели. В студенческих группах, где применялся подход системной интеграции технологий, были зафиксированы значимые результаты (улучшение точности интонирования в среднем на 9.7 центов (для сравнения, в контрольной группе улучшение составило лишь 3.5 цента), заметный рост методической грамотности (оценка цифровых разработок студентов повысилась с 5.8 до 7.9 баллов), а также повышение мотивации и уровня технологической компетентности будущих учителей музыки). Практические рекомендации автора охватывают конкретные инструменты, например, применение спектрографов для детального анализа вокальной техники, использование VR-тренажеров для отработки сценических навыков и снятия страха публичных выступлений, задействование LMS-платформ для размещения методических кейсов и организации дистанционной педагогической практики. Полученные результаты убедительно доказывают, что системная интеграция цифровых технологий является необходимым условием для подготовки современных учителей музыки, способных эффективно работать в условиях цифровой образовательной среды.

Ключевые слова: подготовка вокалистов, педагогический вуз, современные технологии, цифровые технологии, мультимедийные технологии, интеграция технологий, методика преподавания вокала, профессиональная подготовка учителей музыки.

INTEGRATION OF MODERN TECHNOLOGIES INTO THE PROCESS OF TRAINING STUDENT VOCALISTS IN PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

Abstract. The article is devoted to the urgent problem of bridging the gap between traditional approaches to vocal and pedagogical training of students and the opportunities opened by digital technologies in pedagogical universities. The author argues the importance of the systematic implementation of modern tools, such as audio analysis programs, virtual and augmented reality technologies, learning management systems and specialized software, in the process of forming professional competencies of future vocalists. Based on the analysis of the experience presented in the works of domestic and Chinese researchers, the article develops a comprehensive integration model. This model includes a target component aimed at forming technological, methodological and performing competencies in students. It also offers a classification of digital technologies in accordance with the main areas of training: solo singing, stage practice and vocal teaching methods. The author believes that the key conditions for the successful implementation of the model are the readiness of teachers to work with new instruments, the availability of scientific and methodological support, the developed infrastructure of the university and compliance with the principle of didactic expediency. The empirical part of the study, based on a questionnaire, analysis of audio and video recordings of performances, as well as pedagogical observation, confirmed the effectiveness of the proposed model. In student groups where the systemic integration of technologies approach was used, significant results were recorded (improvement in intonation accuracy by an average of 9.7 cents (for comparison, in the control group the improvement was only 3.5 cents), a noticeable increase in methodological literacy (the assessment of students' digital developments increased from 5.8 to 7.9 points), as well as an increase in the motivation and level of technological competence of future music teachers). The author's practical recommendations cover specific tools, such as the use of spectrographs for a detailed analysis of vocal technique, the use of VR simulators for practicing stage skills and relieving the fear of public speaking, the use of LMS platforms for posting methodological cases and organizing distance pedagogical practice. The results obtained convincingly prove that the systemic integration of digital technologies is a prerequisite for training modern music teachers who are able to work effectively in a digital educational environment.

Keywords: training of vocalists, pedagogical university, modern technologies, digital technologies, multimedia technologies, integration of technologies, methods of teaching vocals, professional training of music teachers.

Введение

Современная образовательная парадигма развивается в условиях активной цифровизации, что предъявляет новые, повышенные требования к профессиональной подготовке будущих педагогов. Этот вызов приобретает особую **актуальность** в сфере музыкально-педагогического образования. Подготовка студентов-вокалистов для работы в общеобразовательных учреждениях требует развития сложного комплекса компетенций: высокого уровня исполнительского мастерства, глубоких методических знаний и умений преподавания, а также способности эффективно использовать современные образовательные инструменты [1; 2]. Хотя традиционные методы вокально-педагогической подготовки сохраняют свою ценность, они зачастую недостаточно используют потенциал стремительно развивающихся цифровых и мультимедийных технологий (ЦМТ). Это создает ощутимый разрыв между возможностями, открываемыми техническим прогрессом, и реальной практикой учебного процесса в педагогических вузах.

Анализ существующих исследований показывает значительный интерес научного сообщества к вопросам внедрения технологий в образование. Изучены общие педагогические аспекты и условия интеграции мультимедийных технологий в вузовское

обучение [3; 5]. Исследованы возможности интерактивных и мультимедийных технологий в контексте музыкального и вокального образования, включая применение специализированного программного обеспечения и цифровых ресурсов [2; 4; 7]. Рассмотрены также технологии, направленные на активизацию творческого потенциала студентов-вокалистов в процессе их подготовки [6]. Несмотря на несомненную ценность этих работ, в них выявляется существенный пробел. Недостаточная разработанность вопросов системной интеграции всего спектра современных ЦМТ (включая аудио/видеоанализ, VR/AR, онлайн-платформы) в целостный процесс профессиональной подготовки студентов-вокалистов педагогических вузов. Этот пробел особенно важен с учетом специфики будущей деятельности выпускников как учителей музыки, которым предстоит не только владеть искусством пения, но и обучать ему других.

Цель настоящего исследования заключается в разработке и научном обосновании модели (системы педагогических условий) эффективной интеграции современных цифровых и мультимедийных технологий в процесс профессиональной подготовки студентов-вокалистов в педагогических университетах. Решение этой проблемы включает несколько взаимосвязанных **задач**: проанализировать теоретические основы и актуальные тенденции использования ЦМТ в вокальной педагогике и подготовке учителей музыки; определить и классифицировать современные технологии, наиболее значимые для формирования компетенций будущих педагогов-вокалистов; выявить ключевые педагогические условия и методические аспекты, обеспечивающие успешность интеграции выбранных технологий в учебный процесс; разработать практико-ориентированные рекомендации по внедрению ЦМТ в различные компоненты вокальной подготовки, такие как сольное и ансамблевое пение, методика преподавания и педагогическая практика.

Объектом исследования выступает процесс профессиональной подготовки студентов, обучающихся по направлению вокального искусства в педагогическом вузе. **Предметом исследования** являются педагогические условия и методы интеграции современных цифровых и мультимедийных технологий в этот процесс. Мы предполагаем, что системная интеграция современных ЦМТ на основе разработанной модели, при обеспечении соответствующей подготовки педагогических кадров, разработке адаптированных методик и наличии необходимой инфраструктуры, позволит существенно повысить качество формирования ключевых профессиональных компетенций будущих учителей музыки (вокалистов). Реализация такого интегрированного подхода представляется необходимой для подготовки педагога, способного отвечать вызовам современной цифровой образовательной среды.

Материалы и методы

Теоретическую основу составил всесторонний анализ литературы в области психологии, педагогики, методики вокального и музыкально-педагогического образования, а также научно-технических аспектов. Этот анализ позволил выявить фундаментальные подходы и актуальные тенденции в интеграции технологий в образовательный процесс. Особое внимание было уделено систематизации и обобщению как отечественного, так и зарубежного опыта, в частности, китайских исследований по применению цифровых и мультимедийных инструментов в вокальном образовании и подготовке педагогов. Значимыми источниками здесь стали работы [3; 5; 6]. Синтез полученных теоретических данных с учетом специфики подготовки педагога-вокалиста лег в основу моделирования процесса системной интеграции технологий в учебный процесс педагогического вуза.

Для возможной эмпирической верификации разработанной модели или ее отдельных компонентов предусматривалось применение ряда эмпирических методов. Планировалось педагогическое наблюдение за учебными занятиями (вокалом, методикой, практикой), проводимыми как с использованием технологий, так и традиционными способами, чтобы

зафиксировать динамику и особенности учебного процесса. Также предполагалось проведение анкетирования и интервьюирования студентов-вокалистов и преподавателей с целью изучения их отношения к внедрению технологий, оценки потребностей, выявления трудностей и барьеров. Важным методом являлся анализ продуктов деятельности студентов, включающий оценку аудио- и видеозаписей вокального исполнения (до и после применения технологических инструментов), электронных портфолио творческих и методических работ, а также разработанных студентами цифровых учебных материалов и сценариев уроков с использованием технологий [6].

Ключевым этапом исследования стал анализ и характеристика современных технологий, рассматриваемых в качестве инструментов интеграции. В фокусе внимания находились несколько групп технологий:

1. **Программы аудио- обработки и анализа звука**, а также специализированные программы для визуализации спектра голоса (спектрограммы, интонограммы). Эти инструменты позволяют объективно анализировать интонацию, тембр, вибрато и динамику, что критически важно для технической отработки вокала и развития самоконтроля студента.
2. **Специализированное ПО для вокалистов**, включая приложения для развития музыкального слуха и чувства ритма, а также программы, предоставляющие интерактивную нотную библиотеку и аккомпанемент.
3. **Технологии виртуальной и дополненной реальности.** Исследовались их возможности для моделирования сценической среды, отработки концертных выступлений, изучения акустических особенностей различных помещений или интерактивной визуализации анатомических аспектов голосообразования.
4. **Онлайн-платформы и системы дистанционного обучения (LMS)**. Рассматривалось их применение для организации учебного процесса, размещения цифровых ресурсов (видеоуроков мастеров, лекций по методике), проведения онлайн-консультаций, мастер-классов, вебинаров, а также для организации педагогической практики с элементами дистанционного обучения.
5. **Цифровые ресурсы и мультимедиа**, такие как базы данных аудио- и видеозаписей эталонных вокальных исполнений, электронные учебники и методические пособия по вокалу и методике его преподавания, интерактивные презентации.

Результаты и обсуждение

Проведенное исследование позволило выявить значимые результаты, раскрывающие потенциал и конкретные пути интеграции современных цифровых и мультимедийных технологий (ЦМТ) в подготовку вокалистов в педагогических вузах. Теоретический анализ и систематизация существующего опыта, опирающиеся на работы отечественных и китайских исследователей, позволил выделить четкую классификацию технологий по ключевым направлениям профессиональной подготовки.

В области технической тренировки и развития вокально-исполнительских навыков применяются программы аудио- анализа (Audacity, Adobe Audition, специализированные спектрографы) для объективной диагностики интонации, тембра, вибрато и динамики, а также приложения для развития слуха и ритма (EarMaster, Auralia) и ПО для работы с нотным текстом и аккомпанементом (MuseScore, Sibelius, SmartMusic), что отражено в работах [7; 2]. Для артистического развития и сценической практики используются технологии виртуальной (VR) и дополненной реальности (AR) для моделирования концертных ситуаций, работы над сценическим образом, преодоления эстрадного волнения и изучения акустики пространств; также эффективна видеозапись для анализа сценического поведения и мимики [4; 6].

Методическая подготовка обогащается за счет цифровых платформ (Moodle, Google Classroom) для размещения материалов, видео- анализов ученических работ и разработки цифровых сценариев уроков; специализированного ПО для анализа вокала, применяемого педагогом для диагностики учеников; онлайн-баз данных с записями мастер-классов и эталонных исполнений; программ для создания интерактивных презентаций [6; 2]. Организация учебного процесса и коммуникации поддерживается системами дистанционного обучения (LMS) и видеоконференцсвязи (Zoom, Teams) для лекций, консультаций, мастер-классов с экспертами и организации практики с дистанционным наблюдением; облачными сервисами для совместной работы; цифровыми библиотеками учебной и нотной литературы [2; 3].

Критически важным итогом стал синтез ключевых педагогических условий эффективной интеграции ЦМТ. Эти условия выявлены на основе анализа работ по педагогическим условиям внедрения мультимедиа [5] и интеграции технологий в обучение [3] с учетом специфики вокальной педагогики. Во-первых, это готовность и компетентность преподавательского состава. Необходима систематическая подготовка педагогов вокала к использованию технологий, преодоление барьеров и формирование цифровой педагогической культуры. Во-вторых, научно-методическое обеспечение, т. е. разработка адаптированных методик с интегрированными ЦМТ, создание банка цифровых дидактических материалов (видеоуроков, интерактивных заданий, кейсов) и четкое определение целей использования каждой технологии [3, с. 23]. В-третьих, адекватная техническая и технологическая инфраструктура. Доступ к необходимому оборудованию (компьютеры, аудио интерфейсы, микрофоны, VR), ПО, стабильный интернет и специализированные мультимедийные аудитории. В-четвертых, дидактическая целесообразность и системность. И наконец, учет психофизиологических особенностей вокального обучения. Сохранение приоритета живого звука и общения «педагог-студент», обеспечение акустической безопасности, использование технологий для поддержки, а не подмены основного процесса.

Центральным теоретическим результатом исследования стала разработка комплексной модели системной интеграции современных ЦМТ в подготовку студентов-вокалистов. Модель включает взаимосвязанные аспекты: **Целевой** (формирование комплекса профессиональных компетенций для работы в цифровой среде); **Принципиальный** (опора на принципы целесообразности, системности, поддержки, индивидуализации, творческой активности, технологической адекватности); **Содержательны**й (отбор материала по вокальным дисциплинам с учетом возможностей ЦМТ); Технологический (арсенал адаптированных ЦМТ, сгруппированных по направлениям применения); **Организационно-методический** (реализация педагогических условий через формы учебной деятельности: аудиторные занятия, самостоятельная работа, онлайн-мероприятия, практика); **Оценочно-результативный** (использование технологий для мониторинга и оценки компетенций, а также студенческой рефлексии).

Практико-ориентированным выходом исследования стали конкретные рекомендации по интеграции технологий в учебный процесс, развивающие идеи, заложенные в работах Лай Юэцзюань, Сюй Вэньхуэй, Чжан Хунвэй, Жумаев С.С.

В обучении сольному пению активно используется аудио анализ. Студент регулярно записывает вокализы и произведения, после чего педагог и студент совместно разбирают эти записи в таких программах, как Audacity, или с помощью спектрографа. Они фокусируются на конкретных технических задачах. Например, на точности интонирования (визуализируя высоту тона), ровности звуковедения (анализируя динамику), чистоте тембра (изучая спектральный анализ формант) и развитии вибрато (оценивая частоту и амплитуду).

Допустим, сравнение спектрограмм одного и того же пассажа до и после коррекции дыхания наглядно показывает студенту, как улучшается стабильность звука. Также важна работа с аккомпанементом. Для этого применяются программы типа SmartMusic или MuseScore, позволяющие замедлять темп, транспонировать и записывать партию студента, чтобы потом детально проанализировать ее в паре с аккомпанементом. Не менее полезной оказывается видеозапись исполнения. Она помогает анализировать артикуляцию, мимику, осанку и сценическое поведение певца во время пения.

Для отработки сценических навыков применяются VR/AR технологии. Они позволяют моделировать различные сценические ситуации, будь то концертный зал, экзаменационная комиссия или школьный актовый зал. Студенты тренируют выход, поклон, взаимодействие с публикой (пусть и виртуальной) и учатся управлять волнением. Технологии AR могут накладывать визуальные подсказки или анализировать перемещение по сцене [4, с. 2]. Дополняет это видеоанализ репетиций и выступлений, который дает возможность детально разобрать сценический образ, движения и манеру держаться.

Также, студентов учат использовать программы аудиоанализа (тот же Audacity, спектрографы) как инструмент педагогической диагностики. Они анализируют записи гипотетических или реальных учеников (с их согласия), учатся выявлять технические проблемы (например, фальцет, зажатость, интонационные сдвиги) и подбирать упражнения, аргументируя свой выбор [6, с. 334]. Параллельно, студенты разрабатывают цифровые материалы: создают интерактивные презентации по анатомии голосового аппарата, гигиене голоса, истории вокального искусства; записывают фрагменты уроков (реальных или постановочных) с использованием технологий для последующего методического разбора. Системы управления обучением (LMS), такие как Moodle или Google Classroom, служат площадкой для методического практикума. Здесь размещают задания по анализу видеозаписей уроков мастеров, создают форумы для обсуждения методических проблем, формируют цифровые методические кейсы (аудио/видео примеры учеников с разными проблемами + предлагаемые методы коррекции) и проводят дистанционные консультации по подготовке к педагогической практике [2, с. 68].

Во время практики студенты создают цифровое портфолио. Оно включает видеофрагменты их уроков (с последующим самоанализом и анализом методистом), разработанные ими цифровые материалы для учащихся и аудиоанализы работ учеников (с соблюдением этических норм). Дистанционное наблюдение и наставничество, осуществляемое через видеоконференцсвязь (Zoom, Teams), позволяет методисту наблюдать за уроками студента-практиканта в школе, особенно если она территориально удалена, оперативно обсуждать сложные ситуации и проводить консультации [7, с. 107]. Практиканты также активно используют онлайн-базы данных вуза (фонотеки, видеотеки, методические пособия) для подготовки своих уроков.

Эмпирическая часть исследования, включавшая педагогическое наблюдение, анкетирование и анализ продуктов деятельности, дала данные об отношении и опыте участников образовательного процесса. Анкетирование студентов-вокалистов показало их высокий интерес и мотивацию к использованию технологий (особенно аудио- и видеоанализа, возможностей LMS, специализированного ПО для тренировки). Они признают их полезность для объективной оценки своего прогресса и развития самоконтроля. Однако студенты отметили и трудности: недостаточное владение сложными программами, проблемы с доступом к оборудованию вне вуза, а иногда, ощущение избыточности или отвлекающего фактора. Преподаватели, в целом видя потенциал технологий, указали на барьеры: нехватку времени на освоение нового ПО и его интеграцию в программы, недостаточную техническую подготовку, опасения потерять индивидуальный

подход и «живой» контакт со студентом, а также отсутствие системной методической поддержки и единых требований [5, с. 47].

Сравнительный анализ данных (на основе аудио- видео- записей исполнения, методических разработок студентов и педагогических наблюдений) между группами, где технологии использовались системно по разработанным рекомендациям, и группами с традиционным подходом, выявил статистически значимые улучшения по ряду параметров. В экспериментальных группах повысилась точность интонирования: объективный анализ спектрограмм в специализированном ПО показал меньший процент отклонений от эталонной высоты тона, особенно в сложных интервалах и пассажах, после цикла занятий с регулярным аудиоанализом для самоконтроля и коррекции (табл. 1) [7]. Вместе с этим, вырос уровень методической грамотности и технологической компетентности: анализ электронных методических материалов студентов (презентаций, кейсов, сценариев уроков с ЦМТ) и их умения анализировать записи учеников с помощью ПО показал более глубокое понимание вокальной техники, способность выявлять конкретные проблемы и предлагать технологически обоснованные способы их решения по сравнению с контрольными группами. Электронные портфолио практикантов из экспериментальных групп отличались большей содержательностью и рефлексивностью. Эти инструменты служат мощным дополнением к традиционным методам вокальной педагогики.

Таблица 1. Сравнительные данные точности интонирования (среднее отклонение в центах) в контрольной (КГ) и экспериментальной (ЭГ) группах до и после цикла занятий с использованием системного аудиоанализа.

Группа	Показатель	До эксперимента	После эксперимента	Динамика (Δ)
КГ	Среднее отклонение	38.2 цента	34.7 цента	-3.5 цента
ЭГ	Среднее отклонение	37.8 цента	28.1 цента	-9.7 цента
КГ	% исп. с отклонением <25ц	22%	28%	+6%
ЭГ	% исп. с отклонением <25ц	21%	45%	+24%

Использование VR для репетиций дало заметный результат. Видеоанализ показал, что студенты стали увереннее держаться на сцене, их поведение приобрело большую осмысленность, а взаимодействие с аудиторией (пусть пока и виртуальной на этапе подготовки) стало более осознанным. Это напрямую улучшило качество их сценической презентации.

Данные анкет и активности в LMS также подтверждают положительный сдвиг. Выявлено, что студенты экспериментальных групп, работавшие с цифровыми инструментами, демонстрировали явно более высокий уровень вовлеченности в самостоятельную работу. Они активнее использовали платформы для поиска информации и общения, что указывает на рост их мотивации и учебной активности.

Эти и другие результаты доказывают эффективность реализованной модели системной интеграции современных технологий в обучение. Модель, построенная на выявленных педагогических условиях и подкрепленная конкретными практическими рекомендациями, реально способствует повышению качества формирования ключевых профессиональных компетенций у будущих учителей музыки-вокалистов. Грамотное применение ЦМТ объективизирует контроль и самоконтроль, развивает методическое

мышление, технологическую грамотность и креативность. В итоге выпускники педвуза оказываются лучше подготовлены к эффективной работе в сегодняшней образовательной среде.

Исследование интеграции ЦМТ в подготовку вокалистов открывает новые возможности для осмысления как теории, так и практики этого процесса, а также для определения его места в научном дискурсе. Ключевые результаты убедительно говорят о достижении цели исследования и подтверждают выдвинутую гипотезу. Разработанная модель системной интеграции, основанная на детализированных педагогических условиях (готовность преподавателей, научно-методическое обеспечение, инфраструктура, дидактическая целесообразность, учет специфики вокала), доказала свою работоспособность на практике. У групп, обучавшихся по этой модели, зафиксирован ощутимый прогресс в точности интонирования, росте методической грамотности и технологической компетентности, а также повысилась мотивация. Системный подход к внедрению технологий действительно формирует профессиональные компетенции будущих учителей музыки качественнее, чем фрагментарное использование.

Эмпирические данные, особенно анкетирование, подчеркивают критическую важность соблюдения *всех* выявленных условий одновременно. Даже при наличии технологий, недостаток методической проработки или слабая подготовка педагогов сводят потенциальные преимущества на нет, вызывая фрустрацию у всех участников процесса. Этот вывод полностью согласуется с более ранними предостережениями [3; 5]. Успех модели напрямую зависит от выполнения этих условий. Они являются не просто желательными, а обязательными факторами эффективности.

Сопоставление наших данных с результатами других исследований выявляет точки сходства и вклад данной работы. Выводы о позитивном влиянии аудио- видео- анализа на технику исполнения и самоконтроль студентов полностью совпадают с наблюдениями Чжан Хунвэя об объективности оценки и эффективности обучения с цифровыми инструментами. Подтверждается и тезис Жумаева о значительном потенциале интерактивных технологий и LMS для организации учебы, развития самостоятельности и доступа к ресурсам. Опыт китайских коллег по использованию технологий для сценической подготовки и развития творческого потенциала, также нашел отражение и подтверждение в наших практических рекомендациях и данных. Общие принципы интеграции мультимедиа, сформулированные Кучай А. В. (дидактическая целесообразность, системность) и Стариковым Д. А. (значимость кадрового и методического обеспечения), не только подтвердили актуальность, но и были конкретизированы применительно к вокально-педагогической подготовке.

Заключение

Исследование подтверждает, что внедрение современных цифровых и мультимедийных технологий (ЦМТ) в подготовку студентов-вокалистов педвузов — это не просто дань моде, а насущная необходимость. Без них невозможно достичь качественно нового уровня готовности будущих педагогов к работе в цифровой образовательной среде.

Системная интеграция ЦМТ, основанная на разработанной комплексной модели и строгом соблюдении педагогических условий (готовность преподавателей, научно-методическое обеспечение, адекватная инфраструктура, дидактическая целесообразность, учет специфики вокала), действительно ведет к значительному росту качества формирования ключевых компетенций будущих учителей музыки-вокалистов. Цель исследования - создать и обосновать такую модель - достигнута.

Главный ответ на исследовательский вопрос об эффективных путях интеграции кроется в системном подходе. Его суть заключается в целенаправленном внедрении релевантных технологий (аудио/видеоанализа, VR/AR, LMS, специализированного ПО,

цифровых ресурсов) во все ключевые аспекты подготовки. Речь идет о техническом мастерстве, сценическом искусстве, методической работе и педагогической практике. Все это должно базироваться на единой концепции и неукоснительном обеспечении комплекса педагогических условий. Важно подчеркнуть, что это не разрозненное применение инструментов, а их сквозное, методически обоснованное включение в учебный процесс. Такой подход ориентирован не только на развитие исполнительских навыков студентов, но и на их способность эффективно использовать эти технологии в будущей педагогической деятельности.

Значимость исследования проявляется в его вкладе в теорию и практику музыкально-педагогического образования. **Теоретически** работа обобщает и развивает идеи отечественных и зарубежных авторов, предлагая оригинальную, целостную модель интеграции технологий, специально адаптированную для подготовки именно учителя-вокалиста в педагогическом вузе. **Практическая** ценность заключается в предоставлении конкретных, апробированных рекомендаций и четких шагов для администрации и преподавателей педвузов по модернизации учебного процесса. Исследование убедительно обосновывает необходимость инвестиций в кадры, методики и инфраструктуру. Таким образом, работа создает научную базу для преодоления разрыва между стремительным развитием технологий и традиционными подходами в вокально-педагогической подготовке. Она прокладывает путь к формированию нового поколения учителей музыки, готовых реализовать свой потенциал в цифровую эпоху. Дальнейшее развитие видится в адаптации и углублении предложенной модели с учетом динамики технологического прогресса и данных долгосрочных исследований ее эффективности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунова И.Б., Сун С. Применение метода обучения Золтана Кодая в вокальной педагогике (на примере романса «Венецианская ночь» М. И. Глинки) // Педагогический научный журнал. 2025. – Т. 8. – № 2. – С. 58-64.
2. Жумаев С. С. Интерактивные технологии обучения музыке // Academy. – 2021. – № 4 (67). – С. 66–68.
3. Кучай А. В. Интеграция мультимедийных технологий в процесс обучения // Концепт. – 2013. – № 4. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/integratsiya-multimediynyh-tehnologiy-v-protsess-obucheniya (дата обращения: 04.07.2025).
4. Лай Юэцзюань. Исследование инноваций в содержании обучения и методах курсов вокальной практики в колледжах и университета// Труды Форума по развитию высшего образования 2025 г. (Том 2) / Ассоциация частного образования провинции Хэнань. – Ассоциация частного образования провинции Хэнань, 2025. – С. 3.
5. Стариков Д. А. Педагогические условия внедрения мультимедиа технологий в процесс обучения студентов ВУЗа: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Стариков Дмитрий Александрович. – [Место защиты не указано], [Год защиты не указан]. – [Количество страниц не указано].
6. Сюй Вэньхуэй. Педагогическая технология развития творческого потенциала китайских студентов-вокалистов в ВУЗе в процессе подготовки к концертной деятельности // Kant. – 2022. – № 2 (43). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskaya-tehnologiya-razvitiya-tvorcheskogo-potentsiala-kitayskih-studentov-vokalistov-v-vuze-v-protsesse-podgotovki-k (дата обращения: 04.07.2025).
7. Чжан Хунвэй. Применение цифровых технологий в преподавании вокала в обычных университетах// Art Review. – 2021. – № 14. – С. 107–109.

Сун Синюань
аспирант кафедры методики музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 296171845@qq.com

Song Xinyuan
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

ИССЛЕДОВАНИЕ ПЕРСПЕКТИВ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДА КОМПЬЮТЕРНОГО ВИЗУАЛИЗАЦИОННОГО АНАЛИЗА АКУСТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ФОРТЕПИАНО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМЫ ДЛЯ ВИЗУАЛИЗАЦИОННОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИСПОЛНЕНИЙ VMUS.NET

Аннотация. Музыканты-педагоги и музыковеды-исследователи в Китае и за рубежом применяют в своей профессиональной деятельности различные инструменты визуального анализа и измерения, используя компьютерные и интернет-платформы для изучения музыкального исполнения, такие как общие диаграммы волн и спектрограммы, способы визуального контроля, анимацию и т. д. Специализированное музыкально-компьютерное программное обеспечение, которое способно выполнять различные виды анализа разнообразных элементов исполнения музыкантом произведения или созданной композиции, включая обычный анализ звука, становится очень популярным и востребованным в современном музыкально-образовательном пространстве и системе подготовки пианистов. С непрерывным развитием информационных технологий, применяемых в системе музыкального образования, собственно музыкально-компьютерных технологий, цифровые и интеллектуальные средства постепенно интегрируются в обучение игре на фортепиано. Постепенно становятся заметными ограничения в использовании только традиционных методов обучения игре на фортепиано, которые в основном опираются на проверенные временем техники и сложившиеся классические подходы к обучению юных пианистов и личный опыт преподавателей. В данной работе на основе онлайн-платформы для визуализационного анализа музыкальных исполнений www.vmus.net рассматриваются перспективы применения метода компьютерного визуализационного анализа акустических параметров в фортепианной педагогике и методы преподавании, которые способны, не препятствуя сложившимся традициям в обучении искусству исполнительского мастерства игры на фортепиано, приобщить будущих исполнителей к культуре целенаправленного использования возможностей высокотехнологичной творческой информационной образовательной среды.

Ключевые слова: анализ акустических параметров исполнения; компьютерная визуализация; педагогика музыкального образования; искусство исполнительского мастерства игре на фортепиано; Vmus.net.

A STUDY OF THE PROSPECTS OF USING THE METHOD OF COMPUTER VISUALIZATION ANALYSIS OF ACOUSTIC PARAMETERS IN PIANO TEACHING BASED ON AN ONLINE PLATFORM FOR VISUALIZATION ANALYSIS OF MUSICAL PERFORMANCES VMUS.NET

Abstract. Musicians, educators and musicologists-researchers in China and abroad, use various visual analysis and measurement tools in their professional activities, using computer and Internet platforms to study musical performance, such as general wave diagrams and spectrograms, visual control methods, animation, etc. Specialized music computer software that is capable of performing various types of analysis of various elements of a musician's performance of a work or created composition, including conventional sound analysis, is becoming very popular and in demand in the modern musical educational space and the system of piano training. With the continuous development of information technologies used in the music education system, music and computer technologies themselves, digital and intellectual tools are gradually being integrated into piano teaching. Gradually, the limitations in using only traditional piano teaching methods are becoming noticeable, which are mainly based on time-tested techniques and established classical approaches to teaching young pianists and the personal experience of teachers. In this paper, based on an online platform for visualization analysis of musical performances www.vmus.net The prospects of applying the method of computer visualization analysis of acoustic parameters in piano pedagogy and teaching methods that are capable of introducing future performers to the culture of purposeful use of the possibilities of a high-tech creative information educational environment without hindering established traditions in teaching the art of performing piano playing are considered.

Keywords: analysis of acoustic performance parameters; computer visualization; pedagogy of music education; the art of performing piano playing; vmus.net.

Введение. В системе образования, в силу специфики практических навыков по музыкальному исполнительству, трудно использовать общие принципы и стандарты измерения педагогики для их оценки и сдерживания. Нужно признать, что в процессе преподавания большая часть времени и усилий как преподавателей, так и студентов, как правило, расходуется на решение базовых проблем, таких как ритм, динамика, скорость и тембр. Процесс преподавания в основном зависит от “аудиального восприятия”, “опытного суждения” и “демонстрации с подражанием” со стороны преподавателя, что вносит определенную степень субъективности и неопределенности. Студентам часто трудно точно понять конкретное значение таких руководящих формулировок преподавателя, как “нестабильный ритм”, “необходимо усилить динамику”, “скорость нужно сделать несколько свободнее”, что приводит к низкой эффективности обучения и искажениям в восприятии. А как играть на фортепиано в разные исторические периоды, и как выражать музыкальные стили различных стран, эти понятия лишь смутно учат. С развитием цифровых информационных технологий метод компьютерного визуализационного анализа акустических параметров стал эффективным вспомогательным средством для повышения эффективности фортепианного преподавания. Через количественный анализ звука исполнительского аудио сигнала преобразуется в наглядные графические формы, такие как волновая форма, спектр, кривая скорость и т. д. Это превращает абстрактный звук в “видимый” звук — такой подход не только помогает студентам понять свои недостатки, но и облегчает преподавателям проведение точных руководств.

В настоящее время музыковеды в стране и за рубежом используют различные инструменты визуального анализа и измерения на компьютерных и интернет-платформах для изучения музыкальных исполнений, а бесплатное программное обеспечение, которое может выполнять рутинный анализ звука, стало очень популярным. Например,

программное обеспечение **Sonic Visualiser** разработано и поддерживается Центром цифровой музыки Королевского колледжа Мэри в Лондоне (Великобритания) *(Centre for Digital Music, Queen Mary University of London)*. Данное программное обеспечение позволяет осуществлять двумерную и трехмерную визуализацию аудиоданных. Программа ***Celemony Melodyne*** может быть использована в профессиональных студиях звукозаписи для коррекции высоты тона и создания звука, не только для постредактирования и обработки аудиофайлов с уже записанными дефектами высоты тона, но и для анализа высоты тона и сравнения в режиме реального времени [1]. Программное обеспечение ***Praat*** — кроссплатформенное многофункциональное профессиональное программное обеспечение, разработанное профессором Полом Боерсма *(Paul Boersma)* и профессором Дэвидом Вининком *(David Weenink)* из Института речевых наук факультета гуманитарных наук Амстердамского университета (Нидерланды). При изучении фортепианных версий народных песен можно раскрыть детали интонации и произношения, которые сложно описать с использованием традиционной фонетики [2]. Музыкант, изобретатель и инженер-программист Стивен Малиновски *(Stephen Malinowski)* создал музыкальную «анимационную машину» (***Music Animation Machine***), которая графически воспроизводит звук [3]. Также есть различные красивые визуальные анимации и многое другое. Компьютерные технологии, используемые в исследовании музыкальном творчестве, превратили музыку в “видимую музыку”, позволив глубже понять ритм, мелодию, гармонию и другие элементы музыкальной ткани, а также структуру, эмоции и культурную коннотацию музыки.

Vmus.net (Visual Music Network) — это веб-ресурс для визуализационного анализа музыкальных исполнений, созданный профессором Ян Цзянем из Департамента музыкальной инженерии Шанхайской консерватории и его командой (инженером-программистом Ю Хайшенем и Ло Чжуранем, который осуществляет техническую поддержку vmus.net). При загрузке видео- или аудиозаписи исполнителя на веб-ресурс посредством простых операций можно получить различные результаты визуализационного анализа композиции, такие как “форма волны”, “звуковая спектрограмма”, “кривая скорость-динамика”, т. н. “исполнительский червь”, «кривая отклонения IOI» и др. [4]. Эти графические формы представления предоставляют объективные количественные методы анализа для фортепианной педагогики, делая передачу характеристик исполнения более наглядной и точной.

В данной работе системно рассматриваются ценность применения компьютерного визуализационного анализа акустических параметров в фортепианном преподавании с точки зрения технических принципов, функций платформы, оценки осуществимости и применения, что предоставляет теоретические основы и практические рекомендации для продвижения модернизации фортепианного преподавания.

Технические принципы и методы компьютерного визуализационного анализа акустических параметров

Компьютерный визуализационный анализ акустических параметров в основном основан на технологии цифровой обработки сигналов, посредством анализа звукового сигнала в “временной области” и “частотной области” выделяются ключевые параметры исполнения, которые затем преобразуются в визуальные графики. Эти методы анализа зависят от точного определения “моментов атаки тактовых нот”, после чего через обработку и преобразование данных достигается графическое отображение [5]. С помощью графического интерфейса студенты могут наглядно наблюдать изменения различных акустических параметров в собственном исполнении и в исполнении мастеров.

Методы анализа акустических параметров включают, в первую очередь, анализ таких аспектов, как высота тона, громкость, длительность звука и тембр. Эти параметры могут

отражать технический уровень игрока и его музыкальную выразительность. ***Высота тона*** относится к частоте ноты, обычно измеряемой в герцах (Hz). С помощью технологии частотного анализа фактическая высота звука в исполнении сравнивается со стандартной высотой тона (например, 261.63 Hz для центрального С), а такие показатели, как "величина отклонения высоты тона" и "стабильность высоты тона", используются для интуитивного представления о том, есть ли у студентов "отклонение от тона" и "колебания высоты тона". Точность высоты звука имеет решающее значение для мелодии музыки и обычно используется при обучении вокальной музыке и струнным инструментам, а изменение высоты тона может напрямую повлиять на эмоциональную выразительность и художественный эффект музыки. ***Громкость*** относится к интенсивности звука, основанной на значении амплитуды аудиосигнала, которое преобразует субъективный динамический уровень интенсивности в "диапазон значений амплитуды", обычно выражаемый в децибелах (dB). То есть в большинстве программных приложений отображение аудиофайлов по умолчанию представляет собой график формы волны, с помощью которого можно примерно увидеть взлеты и падения музыки. ***Длительность звука*** относится к длине временного значения ноты. С помощью технологии анализа во временной области рассчитывается отклонение между фактической продолжительностью каждой ноты и стандартной продолжительностью (например, 1 удар для четверти ноты и 0,5 удара для восьмой ноты), а диаграммы "частоты временных ошибок" и "стабильности ритма" используются для отражения способности учащихся контролировать ритм. ***Тембр*** относится к уникальности звука, который представляет собой различные эффекты, производимые разными инструментами или исполнителями при игре одной и той же ноты с помощью технологии спектрального анализа. Богатство и разнообразие тембра являются важной частью музыкальной выразительности, что может сделать выступление более личным и стильным.

Такой способ визуализации акустических параметров с использованием компьютерных технологий строит мост между слуховым восприятием и визуальным познанием, что способствует лучшему пониманию студентами структуры и выразительности музыки. Преподаватели могут использовать эти компьютерные визуализационные инструменты для выявления у студентов недостатков в их исполнении и предоставления конкретных рекомендаций по улучшению. Кроме того, студенты, наблюдая за визуализированными данными, могут определить свои особенности и стиль исполнения, что позволяет им проводить более целенаправленные тренировки. Этот интерактивный подход к обучению эффективно повышает интерес студентов к учебе и их вовлеченность, а также способствует их всестороннему развитию.

Функциональные особенности платформы Vmus.net и ее применение в фортепианной педагогике

Vmus.net — это веб-приложение для визуализационного анализа музыкальных исполнений, предназначенное для исследований и преподавания, которое не требует установки, оно поддерживает китайский и английский языки. Основная цель его создания — предоставить музыкальным педагогам и обучающимся удобный и эффективный учебный инструмент, который поможет им получить лучшую обратную связь и повысить уровень в процессе музыкального обучения. Его функциональные особенности идеально подходят для среды фортепианного преподавания в высших учебных заведениях. В настоящее время платформа поддерживает файлы в форматах wav, mp3, mp4 длительностью до десяти минут (оптимизация продолжается), что полностью удовлетворяет потребностям аудиторского преподавания. После загрузки аудиофайла на платформу с помощью нескольких кликов можно сгенерировать различные аналитические графики. Несмотря на то, что преподаватели и студенты с ограниченным опытом работы с сложным компьютерным

программным обеспечением могут легко освоить эту платформу (так как она значительно снижает порог входа), современным музыкальным педагогам для повышения собственного профессионального уровня необходимо и важно активно изучать музыкальные и компьютерные технологии. Только так они смогут гибко применять компьютерные технологии в музыкальном образовании. Профессор И. Б. Горбунова давно занимается исследованиями того, как интегрировать музыкально-компьютерные технологии (МКТ) [6-7] в систему современного основного музыкального образования и в процессе подготовке музыкантов и преподавателей музыки в музыкальных заведениях в системе дополнительного профессионального образования (курсы повышения квалификации и профессиональная переподготовка преподавателей музыкальных дисциплин), под руководством профессора на базе руководимой учёным научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена проводятся исследования, обусловленные влиянием динамично развиваемых МКТ на различные области музыкальной науки [8-12]. С одной стороны, это делается для того, чтобы студенты могли использовать различные МКТ для изучения различных вопросов исполнения и граней в оценке исполнительского мастерства, включая его психологические аспекты (см., например, в работе [13]); с другой стороны — чтобы будущие преподаватели музыки могли свободно применять МКТ в активно функционирующей высокотехнологичной творческой информационной образовательной среде (термин, введённый в педагогическую науку российскими учёными Герценовского университета И. Б. Горбуновой, В. В. Лаптевым, Т. Н. Носковой, Т. Б. Павловой) для поддержки педагогического процесса [14-19]. Также немало важным фактом при оценке исполнительского мастерства пианистов является учёт особенностей исполняемого музыкантом репертуара (см. подробнее в работе [20]).

Акустические параметры, такие как высота тона, громкость, длительность звука и тембр, которые обычно анализируются с помощью компьютерных технологий, точно соответствуют “невидимым” проблемам, которые нужно решать в фортепианном преподавании — например, проблемам с ритмом, динамикой, длительностью нот и тембром. Платформа Vmus.net посредством функций, таких как сбор аудиоданных, извлечение параметров и графическое представление, преобразует абстрактную акустическую информацию из фортепианного исполнения в визуализированные данные, доступные для наглядного наблюдения. Далее будет дано краткое описание ключевых функций платформы (форма волны и спектрограмма, кривая скорость-динамика, «исполнительский червь», «кривая отклонения IOI») и их применения в фортепианном преподавании.

1. Форма волны и спектрограмма

Форма волны визуализируют амплитуду звукового сигнала с течением времени, помогая определить изменения в дыхании и динамике фразы. Спектрограммы показывают распределение частотных составляющих звука во времени и используются для оценки тембрового качества. Объективное описание тембрового и обертонового распределения исполнения, а также спектральный анализ после выделения основных тонов обеспечивают точное изображение незначительных изменений высоты тона выступления. Исходя из этого, используйте визуальные средства формы волны и спектрограммы, а также регулируемые слуховые аппараты, чтобы отмечать ноты или доли в соответствии с вашими собственными целями (рис. 1). После этого может быть автоматически сгенерировано несколько удобных для печати диаграмм с синхронным воспроизведением для мгновенного цитирования в виде изображений в исследовательских работах или презентациях PowerPoint. Весь процесс похож на традиционные инструменты для настольных компьютеров, но эффективность может быть повышена с помощью различных средств, включая удаленное сотрудничество.

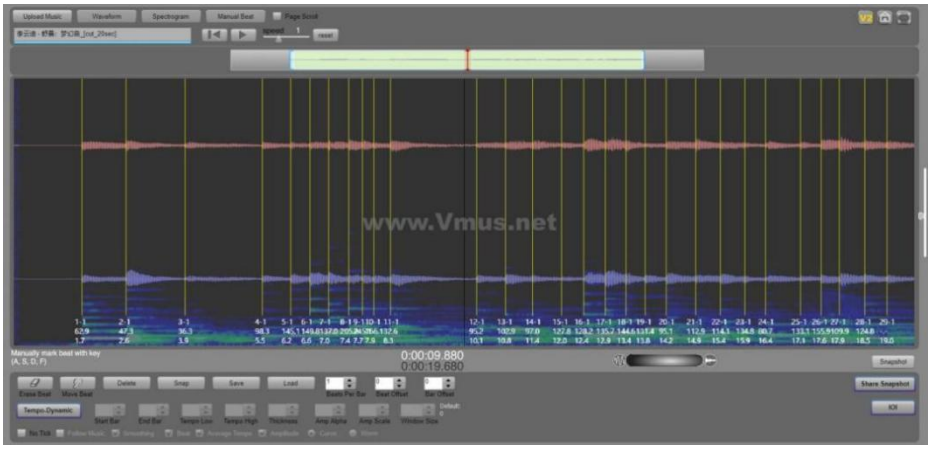


Рис. 1. Исполнение Ли Юньди — Роберт Шуман «Traumerei» (такты 1–4). Форма волны и спектрограмма с отмеченными 29 нотами.

2. Анализ профиля скорости, упругости и динамики (2D)

Эластичность скорости *(Rubato)* является важным средством художественного выражения в фортепианном исполнении, которое относится к свободе исполнителя ускоряться или замедляться в соответствии с потребностями музыкального выражения. В традиционном обучении этой технике можно научиться только через имитацию и чувство, но теперь “кривая скорости-динамики” может ясно и синхронно отображать меняющиеся тенденции скорости и динамики игры, раскрывая два измерения музыкального исполнения (рис. 2). Черная линия обозначает скорость, серая рамка добавляется к кривой скорости для обозначения относительной скорости, абсцисса является точкой отметки для каждой ноты, а пунктирная линия представляет среднюю скорость. Ян Цянь использовал “алгоритм гауссова окна” (*Gaussian Window*) для сглаживания исходных данных о скорости и скорости для создания кривых, которые могли бы отражать кривая скорости-динамики на различных структурных уровнях [5].

Преподаватели могут выбирать параметры окон разных размеров в соответствии с потребностями педагогического процесса: параметры больших окон подходят для анализа колебаний скорости и динамики в рамках макроструктуры исполнения, тогда как параметры малых окон позволяют четко выявлять мелкие локальные изменения скорости и динамики. Например, на рисунке 2 видно, что колебания настроения первых 10 нот сильно колеблются, а это значит, что перед началом мелодии необходимо управлять эмоциями, в том числе играть с любовью. И это волнообразное место представляет собой арпеджио-подобный орнаментальный звук от низкого до высокого в партитуре, поэтому при игре должна быть тенденция к восходящему тренду.

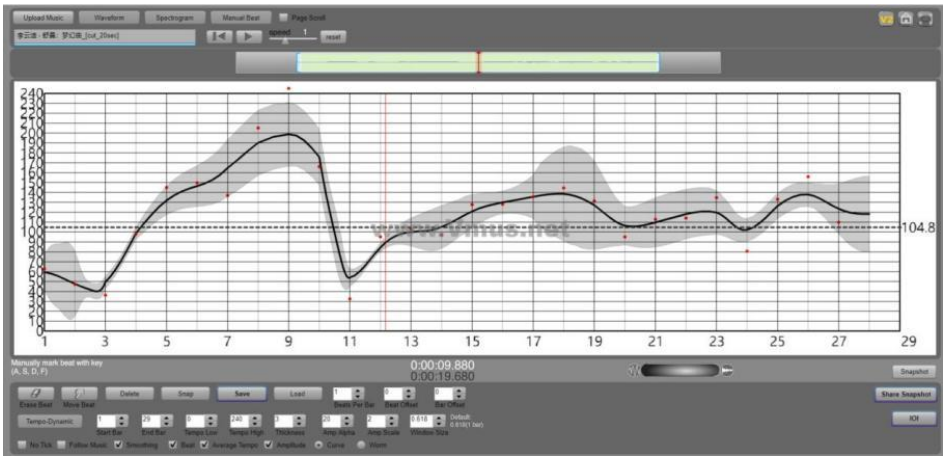


Рис. 2. Исполнение Ли Юньди — Роберт Шуман «Traumerei» (такты 1–4). Кривая скорости и динамики для 28 нот.

3. Визуализация исполнительского червя (Performance Worm) (3D)

“Исполнительский червь” — это техника трехмерной визуализации, которая показывает, как скорость, динамика и взаимоотношения между ними меняются с течением времени. Каждая точка на графике представляет собой музыкальное произведение или ритм, положение точек отражает значения скорости и динамики, а линии между точками образуют траекторию в виде “червя”, визуально демонстрируя скоординированную смену скорости и динамики в исполнении (рис. 3): абсцисса представляет динамику, ордината — скорость (данные по динамике и скорости предварительно прошли процедуру сглаживания). Значения скорости и динамики в каждый момент времени фиксируются с помощью маленьких кружков (маркеров), кажется, что “червь, который может понимать музыку”, “грациозно ползет издалека” (см. подробнее в работах Ян Цзянь [4], Йорга Лангнера *(Langner Jorg)* [20]). Немецкие музыковеды Лангнер и Вернер Гёбель (Werner Goebl) в своей статье «Представление выразительного исполнения в пространстве темпа и громкости» («Representing expressive performance in tempo-loudness space») описывают метод, позволяющий рассматривать два наиболее важных измерения музыкального исполнения — скорость и динамику — в единой визуализированной модели (https://doi.org/10.1162/014892603322730514). В работе Хайнца фон Лёша (Heinz von Loesch) и Фабиана Бринкмана (Fabian Brinkmann) «Измерение темпа в фортепианных сонатах Людвига Ван Бетховена» (https://doi.org/10.5281/zenodo.8081731) авторы используют полуавтоматическое программное обеспечение Sonic Visualiser для ручной синхронизации аудио- и визуальных меток на сильных ударах каждого такта; положение меток проверяется посредством многократного прослушивания.)

В фортепианном преподавании “исполнительский червь” подходит для сравнения различий в общей художественной концепции между различными версиями исполнения или в процессе индивидуальных тренировок студента. Он помогает студентам понять динамические отношения между темпом и динамикой, а также развивать комплексные способности к музыкальной выразительности. Хотя “3D-исполнительский червь” способен трехмерно отражать относительные отношения между изменениями темпа и динамикой, его отображение на бумаге иногда оказывается неудобным для наблюдения и сравнения. Поэтому чаще используется улучшенная комбинированная кривая темпа и динамики — то есть вышеупомянутый “2D-исполнительский червь”.

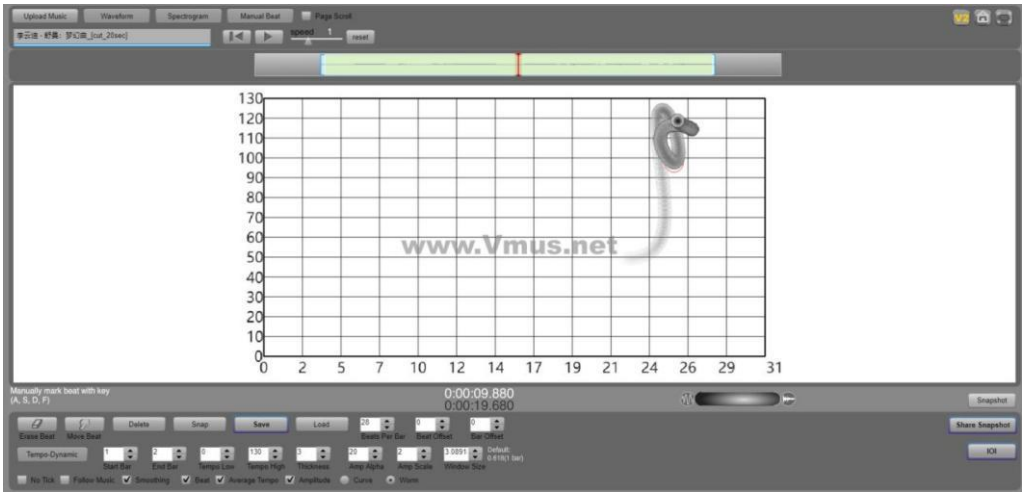


Рис. 3: Исполнение Ли Юньди — Робер Шуман «Traumerei» (такты 1–4). «Исполнительский червь».

4. Анализ кривой отклонения IOI (Inter-Onset Interval)

В музыкальных выступлениях исполнители обычно удлиняют некоторые важные ноты и относительно укорачивают другие для выразительных и структурных целей, которые могут быть точно измерены отклонениями в интервалах начала нот (IOI). Поскольку автоматический анализ скорости работы еще не созрел на международном уровне, определение точки биения может быть выполнено только “полуручным” способом [22]. Следить за развитием музыки, вручную нажимая “точку” в начале каждого такта, и автоматически точно записывать этот момент помогает для точной фиксации необходимых для анализа аспектов исполнения. Человеческое ухо имеет ограниченное восприятие небольших изменений скорости и долгосрочных тенденций скорости, которые компьютерный анализ может точно зафиксировать. Интервал между моментами возникновения звуков (Inter-Onset Interval, IOI) — это временной промежуток между моментом возникновения звука одной ноты и моментом возникновения звука следующей ноты (рис. 4). Абсцисса соответствует каждой ноте карты, а ордината представляет отклонение IOI, которое относится к проценту фактической производительности, которая дольше (положительная) или короче (отрицательная) по сравнению с соответствующим значением времени, указанным в партитуре. Номера нот указаны под партитурой по порядку [5]. Промежуток времени от одной ноты до следующей ноты (IOI), измеряется в секундах, затененная волнистая часть представляет взлеты и падения динамики. На основе маркерованных нотных кривых скорости и динамики, а также соответствующих каждой позиций каждой ноты и тактовых цифр можно сгенерировать кривую отклонения IOI. С помощью реального времени воспроизведения можно наблюдать изменения темпа между нотами (ускорение или замедление). Например, в нескольких местах на рисунке 4 с отрицательными значениями отклонения наблюдается компактная обработка при исполнении.

“Кривая отклонения IOI” является уникальной особенностью Vmus.net и используется для количественной оценки относительных изменений расширения и сжатия местных значений времени ноты и может синхронизировать партитуру, чтобы визуально увидеть микроскопические ритмические изменения в игре на фортепиано, которые трудно уловить на слух. Поэтому для преподавателей очень важно направлять учащихся для повышения точности и выразительности своих выступлений. Студенты могут сравнить свое собственное исполнение с выступлением мастера и понять, как достичь “ощущения дыхания” фразы через тонкие изменения скорости *(rubato)*. В частности, как играть на

упругой скорости произведений в романтический период, визуализируется и интуитивно представляется компьютерами, чтобы учащиеся могли лучше понять. Кроме того, для специфического ритма “саньбань” (разбросанного ритма) — характерного для китайских музыкальных произведений — с помощью музыкальных визуализационных инструментов объективно и конкретно объясняется, каким образом фортепианные исполнители, посредством обработки музыкальной мелодической дыхательности в части “саньбань”, формируют музыкальные образы и художественную концепцию. (Ритм “саньбань” (разбросанный ритм) — это форма свободного ритма с неравномерным ритмическим движением и отсутствием фиксированного тактирования. Широко используется в традиционной китайской инструментальной музыке, народных песнях и опере.)

На этой основе студенты могут лучше понимать и интерпретировать этот уникальный ритм.

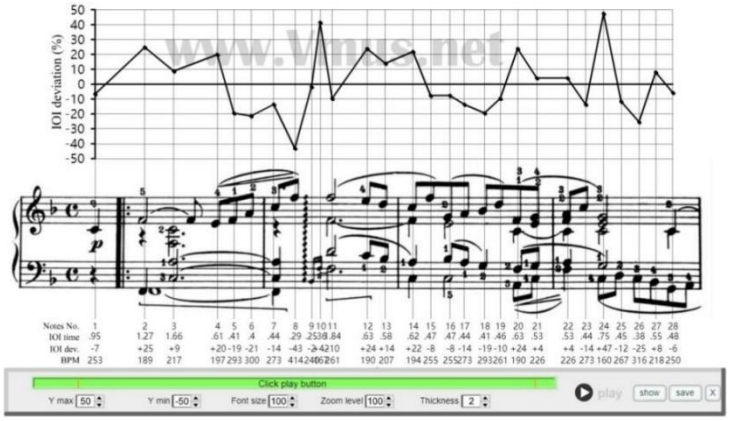


Рис. 4. Исполнение Ли Юньди — Роберт Шуман «Traumerei» (такты 1–4). Кривая отклонения IOI для 28 нот.

Отметим, что все вышеприведённые графики проанализированы автором самостоятельно (источник: http://www.vmus.net/vmus.php?record=22896). Поскольку текущая версия платформы — V2.0, некоторые функции ещё находятся в процессе доработки (например, кривая отклонения IOI). При необходимости использования этой функции рекомендуется временно применять версию V1.1 или работать через Flash-браузер.

Анализ перспектив применения платформы Vmus.net в фортепианном преподавании

1. Техническая перспективность

Платформа Vmus.net разработана на основе сетевых технологий; пользователи могут обращаться к ней через браузер, без необходимости установки профессионального программного обеспечения или конфигурирования высокопроизводительного оборудования. Платформа хранит обширные ресурсы аудиоданных (включая произведения Баха, Бетховена, Рахманинова и других композиторов), а также большое количество аудиоданных с исполнениями мастеров (В. С. Горовца, А. Шнабеля и других музыкантов). Кроме того, все музыкальные материалы, проанализированные пользователями, доступны для совместного использования, что исключает повторный анализ. Благодаря такому “лёгкому” дизайну платформа обладает высокой технической перспективностью — высшие учебные заведения могут внедрять соответствующие педагогические формы и методы, предоставив базовые условия работы с соответствующими МКТ и сетевым доступом.

Процесс работы с платформой также упрощён: после загрузки аудиофайла система автоматически генерирует различные аналитические графики. Несмотря на то, что в настоящее время определение моментов начала звуков (тактовых точек) требует

“полуавтоматического” подхода (через ручное обозначение точек или с использованием визуальных подсказок на волновом графике), с развитием технологий уровень автоматизации будет постепенно повышаться.

В 2016 году британский музыковед, профессор Кембриджского университета Николас Кук *(Nicholas Cook)* провёл научную лекцию в Шанхайской консерватории под названием «Между искусством и наукой — анализ музыкальных исполнений с использованием компьютера» [23]. Во время обсуждения вопроса о том, как интегрировать графики, полученные в результате компьютерного анализа, с средой воспроизведения, профессор Кук порекомендовал онлайн-приложение vmus.net (разработанное доктором Ян Цзянем) и программное обеспечение Sonic Visualiser.

2. Педагогическая перспективность

С точки зрения педагогики применение компьютерного визуализационного анализа соответствует тенденциям развития современных образовательных технологий. Визуальная обратная связь способствует повышению понимания и памяти студентов, а также увеличивает эффективность обучения. Психологические исследования показывают, что результаты обучения при вовлечении нескольких чувств (зрение + слух) значительно превосходят результаты, достигаемые при использовании только одного чувства. Шанхайская консерватория также включила данную платформу в свою педагогическую систему и запустила совместные «постдокторские» проекты, такие, например, как:

- Положение о приёме кандидатов в аспирантуру («постдокторскую» программу) по проектной основе в Шанхайской консерватории на 2025 год (см.: https://www.shcmusic.edu.cn/2025/0605/c1553a58175/page.htm),
- совместный научный проект «постдокторской» программы Шанхайской консерватории по разработке искусственно-интеллектуальной платформы для визуализированного анализа музыкальных исполнений, выполненной под руководством Ян Цяня,

— всё это свидетельствует о том, что обсуждаемая платформа прошла необходимый этап академической проверки и обладает возможностью практического применения в образовательном процессе.

Целью применения компьютерного визуализационного анализа в фортепианном преподавании является изучение на основе объективных и точных данных для подтверждения или выявления более эффективных научных методов, способствующих улучшению преподавания исполнительства. В процессе технической тренировки анализ кривой динамики помогает студентам оптимизировать способ прикосновения к клавишам для достижения желаемого эффекта тембра. При интерпретации стиля произведения сравнение обработки темповой пластичности (эластичности темпа) в исполнениях мастеров позволяет изучать исполнительские традиции различных музыкальных эпох — эту функцию студенты могут также использовать самостоятельно при самостоятельных тренировках. Преподаватели могут сохранять данные о исполнении студентов на разных этапах изучения одного произведения, что позволяет визуализировать процесс прогресса. Сравнивая результаты анализа на различных этапах тренировки, студенты могут чётко видеть свои успехи в улучшении, что усиливает мотивацию к обучению и даёт чёткое понимание дальнейших направлений. В этом процессе преподаватели также могут осуществлять точную консультацию посредством добавления комментариев (меток). Кроме того, преподаватели могут разрабатывать конкретные критерии оценки на основе визуализированных данных, благодаря чему фортепианное преподавание переходит от исключительно субъективной художественной оценки к более научной и объективной системе оценки — это повышает эффективность и качество педагогического процесса.

3. Экономическая перспективность

Как онлайн-инструмент, платформа vmus.net не требует значительных инвестиций высших учебных заведений в покупку профессионального оборудования — для её использования достаточно использовать существующую компьютерную инфраструктуру и сетевые ресурсы. Такие характеристики, как низкая стоимость и высокая эффективность, делают платформу особенно подходящей для музыкальных специальностей в вузах с ограниченными ресурсами. Кроме того, использование платформы позволяет снизить зависимость от внешних экспертов: после соответствующей подготовки преподаватели самого заведения могут выполнять основные педагогические функции, что дополнительно сокращает затраты на образование. В долгосрочной перспективе такой подход к обучению способствует повышению общей эффективности фортепианного преподавания и формированию более высококачественных музыкальных кадров, что обеспечивает значительную рентабельность инвестиций.

Заключение. Использование компьютерной визуализационной технологии для анализа акустических параметров на основе онлайн-платформы www.vmus.net представляет собой перспективное направление в инновационном фортепианном преподавании. Данный метод способствует более объективной, точной и наглядной оценке результатов исполнения, что в свою очередь повышает качество преподавания и способствует развитию профессиональных навыков студентов. Конечно, инструменты, такие как Sonic Visualiser и Vmus.net лишь предоставляют вспомогательный средство для музыкальных исследований и педагогического процесса — смысл этого средства заключается в самом процессе, оно способствует развитию аналитического слуха. Как отметил профессор Кук, данный метод можно назвать “усиленным слухом” [23]. Таким образом, становится возможным взаимное соединение таких направлений, как исследование исторического контекста музыкальных произведений и их версий, структурный анализ партитур (форма, гармония и т. д.), хронологический анализ акустических параметров исполнения (темп, динамика и т. д.), исполнительские техники (для инструментов и вокала), эстетические предпочтения и субъективный опыт развития музыкального слуха. В результате между традиционными методами музыковедческих исследований и передовыми эмпирическими аналитическими инструментами будет достигнуто, так называемое, «бесшовное» интегрирование, а оба направления вместе будут влиять на инновационный педагогический процесс и практику исполнительского мастерства пианистов во всём мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хуан Ин. Педагогические условия обучения школьников академическому вокалу на основе цифровых технологий в Китае // Проблемы современного педагогического образования. 2025. №87-2. С. 428-431.
2. Сюй Синцзе. Сравнительное исследование фортепианных адаптаций китайской и российской народных песен «На том далёком месте» и «Соловей» // Диссертация магистра. Центрально-Китайский педагогический университет. 2023. 48 с.
3. Исааксон Э. Дж. Что видишь, то и получаешь: о визуализации музыки // Тезисы VI Международной конференции по поиску музыкальной информации (ISMIR). Лондон, Великобритания: ISMIR, 2005. С. 389-395. URL:https://doi.org/10.5281/zenodo.1415992
4. Jian Yang. The Comprehensive Application of Vmus.net for Musical Performance Studies // Proceedings of the 4th International Workshop on Digital Libraries for Musicology (DLfM). Association for Computing Machinery. New York. NY. United States, 2017. Pp. 1-4. URL:https://doi.org/10.1145/3144749.3144750
5. Ян Цянь. Методы компьютерной визуализации акустических параметров в исследовании музыкальных исполнений в практике // Музыкальное искусство

(Журнал Шанхайской консерватории музыки), 2008. №4. С. 54-62. URL: https://doi.org/10.19359/j.cn31-1004/j.2008.04.006
6. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. Т. 35. № SpecialEdition24. С. 360-375.
7. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. Т. 29. № S6. С. 600-615.
8. Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке и комплексная модель её семантического пространства // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2014. № 4 (208). С. 152-161.
9. Gorbunova I. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // Educação. 2021.
10. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория информации и её воздействие на различные области музыкознания // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 180-199.
11. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. О применении вероятностно-статистических методов в изучении закономерностей музыки и музыкально-педагогических исследованиях // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 35-49.
12. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Зонная теория музыкального времени и трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 8-22.
13. Горбунова И.Б., Плотников К.Ю. Музыкально-компьютерные технологии в образовании как инструмент реализации полимодальности музыкального восприятия // Музыкальное искусство и образование. 2020. № 1. С. 25-40.
14. Gorbunova I.B., Davletova K.B. Information Educational Environment as a Resource for Advancing a Teacher-Musicians Skills in the Additional Children Education System // Revista Conrado. 2020. Т. 16. № 74. С. 38-44.
15. Gorbunova I.B., Plotnikov K.J., Heiner H. Music Computer Technologies as an Integrative Networking Educational Environment // Praxis Educacional. 2020. Т. 16. № 37. С. 483-495.
16. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Обучение информационным технологиям студентов музыкально-педагогических специальностей: монография. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. 260 с.
17. Горбунова И.Б., Плотников К.Ю., Хайнер Е. Музыкально-компьютерные технологии и интерактивная система SOFT WAY TO MOZART: новые образовательные практики // В сборнике: Общество знаний: когнитивные и образовательные практики. Сборник научных трудов по материалам XXVII Международной конференции "Ребенок в современном мире. Общество знаний: искусство учиться и учить". главный редактор К. В. Султанов; ответственные за выпуск: И. Б. Романенко, Ю. В. Пую, А. А. Воскресенский; члены редколлегии: В. А. Рабош, И. Б. Романенко, А. А. Грякалов, В. И. Стрельченко, Ю. В. Пую, К. С. Пигров. 2020. С. 239-244.
18. Gorbunova I., Pankova A. Information Technologies for the Training of Teachers in the Creative Professions // В сборнике: Technology, Innovation and Creativity in Digital Society. St. Petersburg, 2022. С. 705-714.
19. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Teaching Computer Science and Information Technology Studies for Students of Musical and Pedagogical Specialties // Educacao & Formacao. 2020. Т. 5. № 3. С. 1-17.

20. Горбунова И.Б., Сун С. Выбор фортепианных произведений, адаптированных к китайской традиционной музыке, в процессе обучения игре на фортепиано // Педагогический научный журнал. 2025. Т. 8. № 2. С. 65-70.
21. Loesch H. von, Brinkmann F. Tempo Measurements in Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven (version 3.0) // Zenodo, 2023. URL: https://doi.org/10.5281/zenodo.8081731
22. Langner J., Goebl W. Visualizing Expressive Performance in Tempo—Loudness Space // Computer Music Journal, 2003. Vol. 27. No. 4. Pp. 69-83. URL: https://doi.org/10.1162/014892603322730514
23. Шань Идан. Серия лекций профессора Николаса Кука (Nicholas Cook) в Шанхайской консерватории: «Между искусством и наукой – анализ музыкальных исполнений с использованием компьютера». 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://musicology.cn/lectures/lectures_9578.html

Хоу Ван
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 522185584@qq.com

Hou Wang
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. Актуальность темы статьи обусловлена интенсивной цифровой трансформацией сферы образования. В этом контексте именно мультимедийные технологии являются одним из наиболее перспективных средств обучения. Они позволяют приблизиться к предпочтениям нынешних студентов, которые представляют собой «цифровых аборигенов», что порождает необходимость принципиально нового подхода к педагогике, способного удержать их внимание через привычные и естественные для них каналы коммуникации. Целью данной работы является анализ дидактического потенциала использования мультимедийных технологий на занятиях музыкой в высших учебных заведениях. В основу статьи положены проблемы адаптации традиционного музыкального образования к вызовам цифровой эпохи, и в этом контексте большое внимание уделено описанию функциональности мультимедийных технологий: нотные редакторы, цифровые звуковые рабочие станции (DAW), видеоплатформы. Охарактеризованы проблемы, с которыми могут столкнуться учебные учреждения при цифровизации образовательного пространства: недостаток финансовых средств, тотальный переизбыток информации и др. В рамках написания статьи использовались разнообразные методы, такие как анализ научной литературы (в рамках изучения основных подходов к пониманию мультимедийных технологий), классификация и систематизация (в процессе описания существующих мультимедийных решений), прогнозирование (обобщение перспектив развития информационных технологий в будущем). Выводы статьи констатируют, что грамотное применение мультимедийных технологий кардинально преобразует музыкальное образование, повышая его наглядность, доступность и вариативность.

Ключевые слова: музыкально-компьютерные технологии, мультимедиа, информатизация, цифровизация, музыкальное образование, педагогика музыкального образования.

FEATURES OF THE USE OF MULTIMEDIA TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION

Abstract. The relevance of the topic of the article is due to the intensive digital transformation of the education sector. In this context, multimedia technologies are one of the most promising learning tools. They allow us to get closer to the preferences of current students, who are "digital natives", which creates the need for a fundamentally new approach to pedagogy that can keep their attention through familiar and natural communication channels. The purpose of this work is to analyze the didactic potential of using multimedia technologies in music lessons in higher education institutions. The article is based on the problems of adapting traditional music education to the challenges of the digital age, and in this context, much attention is paid to describing the functionality of multimedia technologies: music editors, digital sound workstations

(DAWs), video platforms. The problems that educational institutions may face during the digitalization of the educational space are described: lack of financial resources, a total overabundance of information, etc. Various methods were used in writing the article, such as the analysis of scientific literature (as part of the study of basic approaches to understanding multimedia technologies), classification and systematization (in the process of describing existing multimedia solutions), forecasting (generalization of prospects for the development of information technology in the future). The conclusions of the article state that the competent use of multimedia technologies radically transforms music education, increasing its visibility, accessibility and variability.

Keywords: music computer technologies, multimedia, informatization, digitalization, music education, musical pedagogy.

Введение. Образовательная парадигма претерпевает глубинную трансформацию, выходящую за рамки технического переоснащения и затрагивающую сами основы педагогических подходов. Данный процесс не является внезапным или спонтанным – он представляет собой закономерный этап в длительной исторической эволюции взаимосвязи между технологиями и образованием, уходящей корнями в глубь веков. Например, проигрыватель виниловых пластинок, а позже катушечный и кассетный магнитофоны, кардинальным образом изменили саму возможность доступа к музыкальному наследию. Впервые у студентов и преподавателей появилась возможность сколь угодно раз слушать эталонные исполнения великих музыкантов прошлого, анализировать нюансы интерпретации, тембра, фразировки, что раньше было привилегией лишь избранных, посещавших концертные залы столиц.

Однако современный этап технологического развития носит иной характер. Люди живут в эпоху, когда цифровая среда стала естественной и единственной средой обитания для нового поколения студентов, так называемых «цифровых аборигенов». Они обладают иными когнитивными паттернами: их восприятие информации по умолчанию является не линейным, а клиповым и мозаичным; они привыкли к постоянной многозадачности, к визуальному подкреплению любой аудиальной информации, к интерактивности и мгновенной обратной связи от любого интерфейса. Пассивное восприятие монолога преподавателя, работа с исключительно бумажными нотными текстами и одностороннее прослушивание аудиозаписей для них являются архаичными, малоэффективными. Именно этот вызов порождает острую необходимость в принципиально новом педагогическом подходе. В этом новом образовательном ландшафте мультимедийные технологии закономерно выдвигаются на первый план.

Краткий обзор исследований

Проблема понимания сути мультимедийных технологий на учебных занятиях была поднята в научных трудах О.И. Вагановой, С.А. Зиновьевой, В.О. Глазовой, И.В. Ходжибаевой, А.В. Новиковой, Ф.Р. Мирзаева, Г.С. Новрузовой и др. Потенциал использования подобных решений интересовал умы С.С. Титовой, О.А. Фигловской, О.П. Морозовой, Л. Матдурдыевой, И.А. Жилина, А.С. Крупина, Е.В. Ширинкиной и др. Особенно выделяются работы В.А. Новоселова, который представляет опыт применения одного из известных нотных редакторов.

Методы

В рамках написания статьи использовались разнообразные методы, такие как анализ научной литературы (в рамках изучения основных подходов к пониманию мультимедийных технологий), классификация и систематизация (в процессе описания существующих мультимедийных решений), прогнозирование (в контексте обобщения перспектив развития информационных технологий в образовании в будущем).

Результаты и их обсуждение

Большинство современных авторов, таких как О.И. Ваганова, С.А. Зиновьева и В.О. Глазова, сходятся во мнении о том, что под понятием «мультимедийные технологии» подразумевается интеграция программных и аппаратных средств, предназначенных для работы с разнородными типами информации [1, с. 62]. Такой же позиции придерживается и И.В. Ходжибаева, которая представила собственное видение термина: «совокупность информации, образующаяся в результате компьютерной обработки нескольких видов информации и собранная на одном диске» [2, с. 1573].

А.В. Новикова развивает тему дальше и предлагает классификацию существующих подходов к пониманию мультимедийных технологий: технико-технологический (разработка и оценка функциональности программно-технического обеспечения), культурологический (язык, выразительные средства, визуальный стиль, дизайн интерфейсов продуктов, их влияние на эмоции конечного пользователя), прикладной (эффективность применения подобных технологий в конкретных профессиональных контекстах, например, производство интерактивных репортажей в журналистике) [3].

По мнению С.С. Титовой, О.А. Фигловской и О.П. Морозовой, нотные редакторы предназначены для работы с нотным текстом [4, с. 188]. Их функционал весьма обширен: пользователи могут осуществлять ввод данных посредством MIDI-клавиатуры или путём сканирования и последующего распознавания партитур, автоматически транспонировать произведения, а также осуществлять аудиовоспроизведение записанного материала с целью его прослушивания и критической оценки. Среди множества подобных программ особенно выделяется «Sibelius», который поддерживает почти все известные музыкальные нотации, что позволяет работать с партитурами любой сложности: от классических произведений до джаза, поп-, рок-, фолк-музыки. К числу ключевых преимуществ программы относится функция автоматической расстановки знаков альтерации (диезов, бемолей и бекаров) в соответствии с заданной тональностью произведения, что минимизирует необходимость ручного ввода и исключает связанные с этим ошибки. С таким суждением соглашается В.А. Новоселов [5]. Проекты по умолчанию сохраняются в исходном формате для дальнейшего редактирования, но также поддерживается экспорт в PDF, графические файлы и MusicXML.

Другим признанным лидером на рынке образовательных технологий является редактор «Finale», который конкурирует с «Sibelius» на протяжении многих лет. Ее основным отличием от других программ является наличие библиотеки высококачественных сэмплов.

Однако в августе 2024 года разработчики объявили о прекращении поддержки редактора, что символически завершило эпоху одного из основоположников цифровой нотографии; вместо этого пользователям предлагается переход на «Dorico».

Все перечисленные продукты являются платными, но существует и бесплатный аналог с открытым исходным кодом, а именно «MuseScore», о чем упоминает Л. Матдурдыева [6]. Программа проста в освоении с самого начала использования, позволяя вводить ноты с MIDI-клавиатуры, а для тех, у кого её нет, предусмотрен виртуальный аналог. Интерфейс организован логично: основные панели с инструментами для добавления нот, лигирования, выставления динамики, артикуляции находятся в левой части экрана. Любую партитуру можно легко перенести в другую программу. Импорт поддерживается из MIDI и MusicXML, а экспорт – в эти же форматы, а также в PNG и SVG для публикации в интернете.

Однако нотные редакторы представляют лишь один из подходов к созданию музыкальных произведений. Более широкие возможности имеют DAW (или «цифровые звуковые рабочие станции»), которые полноценно заменяют студийное оборудование, как отмечает И.А. Жилин [7]. Их можно условно разделить на несколько типов по их

архитектуре и предназначению. Во-первых, по принципу работы выделяют линейные (такие как «Logic Pro» и «Cubase»), которые основаны на фиксированной временной сетке, и нелинейные (например, «Ableton Live»), позволяющие импровизировать и работать со звуковыми петлями («лупами»). Во-вторых, по поддерживаемым платформам звуковые рабочие станции делятся на эксклюзивы для «macOS» («Logic Pro», «GarageBand»), предложения для «Windows» («Cakewalk») и кроссплатформенные решения («Ableton Live», «Reaper, Tracktion», «LMMS»), работающие на обеих операционных системах.

Однако, независимо от типа, приложения обладают мощным набором функций: многодорожечная запись позволяет одновременно записывать несколько источников звука на отдельные дорожки с возможностью индивидуального редактирования; виртуальный микшерный пульт эмулирует работу аналоговой консоли с полным набором стандартных элементов управления: фейдерами громкости, регуляторами панорамирования и эквалайзерами; поддержка MIDI позволяет управлять виртуальными инструментами от синтезаторов до драм-машин. Расширенные возможности редактирования охватывают как базовые действия с видеоматериалами (обрезка, склейка), так и сложную алгоритмическую обработку, такую как тайм-стретчинг и коррекция питча.

Ярчайшим примером DAW является «Ableton Live», которая завоевала бешеную популярность благодаря своему подходу к работе с музыкальным материалом. Для этого предлагаются два основных режима: Arrangement View (вид аранжировки), где работа строится на линейных дорожках по времени, как в большинстве других секвенсоров, и Session View (вид сессии), в котором вместо привычных горизонтальных дорожек можно работать с вертикальными и горизонтальными ячейками, содержащими зацикленные аудио- или MIDI-клипы любой длины; этот режим позволяет импровизировать, быстро набрасывать идеи, комбинировать различные музыкальные фразы в реальном времени и запускать их в любом порядке.

По мнению И.А. Жилина и А.С. Крупина, еще одной известной программой является «FL Studio», которая пользуется огромной популярностью среди музыкантов, особенно тех, чьи стили вращаются вокруг создания электронной музыки [8]. Главной отличительной чертой программы является интерфейс, основанный построенный вокруг паттернового секвенсора. Данное решение значительно упрощает создание повторяющихся музыкальных фраз для любых партий и их последующую сборку в полноценный трек.

Большую роль играют и видеотехнологии, например, «Zoom», «Skype», специализированные сервисы вроде «Soundtrap» или публичные трансляции на «YouTube». Студенты могут работать непосредственно с выдающимся педагогом-виртуозом, профессором из ведущей консерватории мира или артистом знаменитого оркестра, не неся колоссальных затрат на перелет и проживание в другой территориальный объект. Однако ценность подобных инструментов заключается не только в демонстрации правильного исполнения; интерактивный формат live-трансляции позволяет педагогу корректировать действия студента, давать мгновенные устные комментарии, обращать внимание на нюансы постановки рук, корпуса, работы с дыханием (для вокалистов и духовиков), использовать функцию разделения экрана для показа нотного текста с пометками или демонстрации ссылок на дополнительные материалы в реальном времени, как отмечено в научных трудах Е.В. Ширинкиной [9].

Вторая масштабная область применения – это запись и последующая самодиагностика собственного исполнения, которая представляет собой мощнейший инструмент саморефлексии, поскольку в процессе игры музыкант сосредоточен на множестве задач одновременно (нотный текст, динамика, ритм, выразительность) и часто физически не способен заметить технические ошибки, которые становятся очевидными при стороннем просмотре. Записывая свою игру на видео, индивид получает возможность стать

самым строгим и внимательным педагогом для самого себя: он может рассмотреть и проанализировать постановку рук на инструменте в замедленном режиме, убедиться в правильности и экономичности аппликатуры, выявить излишние зажатые мышцы или неоптимальные движения, которые мешают чистоте и красоте звукоизвлечения, критически оценить свою сценическую подачу и мимику, что особенно важно для подготовки к публичным выступлениям и конкурсам. Этот метод позволяет отслеживать прогресс в долгосрочной перспективе. Третье фундаментальное направление – это создание структурированного обучающего видеоконтента силами педагогов, посвященного конкретным техническим или художественным проблемам.

Однако использование мультимедийных средств в образовательном процессе сопряжено с рядом существенных ограничений. Первым и наиболее очевидным барьером являются технические трудности, которые создают цифровое неравенство как между различными учебными заведениями, так и между отдельными студентами и преподавателями. Это связано с тем фактом, что для полноценного участия на учебных занятиях необходима не просто какая-либо техника, а современные устройства с требовательным программным обеспечением. Помимо этого, по мнению Ф.Р. Мирзаева и Г.С. Новрузовой, существуют постоянные расходы на лицензионное программное обеспечение, часто имеющие высокую стоимость, которые не по карману многим вузам с ограниченным финансированием [10]. Критически важным условием использования новых технологий является наличие стабильного высокоскоростного интернет-соединения, и это недоступно для тех, кто проживает в удаленных регионах. Кроме того, технические сбои срывают экзамен, снижая эффективность обучения.

Вызывает озабоченность тенденция подмены непосредственного образовательного опыта его цифровыми симуляторами, вследствие чего межличностное взаимодействие в системе «учитель-ученик» рискует быть низведенным до сухого, обезличенного обмена данными. Даже самая совершенная видеосвязь не способна в полной мере передать невербальные компоненты общения, такие как зрительный контакт, интонация и мгновенная реакция. В результате преподаватель не может уловить момент замешательства студента и подбодрить его.

Еще одной проблемой цифровой эпохи является тотальный переизбыток информации, с которым сталкивается каждый студент, выходя в глобальную сеть. Интернет, будучи бездонным океаном данных, предлагает как академически выверенные, надежные источники, так и большое количество непроверенной, ложной, откровенно манипулятивной информации. В молодом возрасте критическое мышление еще только формируется, поэтому студенты не всегда могут отличить достоверные факты от псевдонаучных, конспирологических утверждений. Задача современного педагога кардинально меняется – он уже не является единственным и непогрешимым источником знания; его новая, более сложная роль заключается в том, чтобы стать проводником в этом информационном хаосе: научить студентов ориентироваться в бесконечных потоках данных, подвергать каждое утверждение сомнению, анализировать репутацию источника и его потенциальную ангажированность.

Наконец, ключевым ограничением, тормозящим цифровую трансформацию образования, является человеческий фактор, а именно – уровень готовности самих педагогов к радикальным изменениям. Далеко не все преподаватели, особенно старшего поколения, являющиеся носителями бесценного профессионального опыта, психологически готовы осваивать новые, зачастую сложные цифровые инструменты. Тем не менее, для многих это сопряжено с огромным стрессом, ощущением собственной некомпетентности и страхом перед технологиями. Традиционные методы преподавания, отточенные десятилетиями, оказываются бесполезными в новой среде. В таких

обстоятельствах образовательные учреждения должны проводить непрерывные программы профессиональной переподготовки для своих сотрудников [11].

Перспективы применения мультимедийных технологий в музыкальном образовании видятся чрезвычайно широкими. В первую очередь, можно выделить искусственный интеллект, который позволяет сочинить учебные пьесы под уровень подготовки конкретного студента, его интересы, художественные предпочтения, технические слабости. По мнению И.А. Корсаковой, технология может выступать в роли виртуального ассистента педагога, беря на себя рутинную проверку технических упражнений, что освобождает его время для работы над художественной составляющей исполнения [12]. Параллельно с этим развиваются нейроинтерфейсы, которые открывают новые возможности для объективной диагностики психофизиологического состояния студента во время игры на инструменте, регистрируя активность мозга, уровень стресса и эмоциональную вовлеченность, что позволяет не только корректировать методику обучения с учетом индивидуальных особенностей нервной системы, но и разрабатывать специальные тренировки для повышения его концентрации.

Дополняют эту картину иммерсивные технологии виртуальной и дополненной реальности (VR/AR), которые создают условия для полного погружения в музыкальную среду, будь то виртуальный концертный зал с акустикой мировых филармоний, интерактивные исторические реконструкции для изучения музыки разных эпох в аутентичном контексте или симуляторы репетиций с виртуальным оркестром, где каждый желающий может отрабатывать навыки ансамблевой игры в контролируемых и настраиваемых условиях. Л.М. Грибанова отмечает перформативность и интерактивность цифрового пространства [13], И.Б. Горбунова и А.А. Панкова обсуждают перспективы расширения музыкального творчества через эксперименты с использованием новых техник и эффектов компьютерной музыки и поиск новых форм и комбинаций жанров [14-16].

Отдельную группу исследований, связанных с особенностями применения музыкально-компьютерных технологий в музыкальном образовании [17-18] представляют труды сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, выполненных под научным руководством профессора И. Б Горбуновой, в которых подробно освещаются прорывные направления развития музыкально-образовательных систем с использованием возможностей современных музыкально-компьютерных технологий [19-26]. Также особый интерес представляют работы, обусловленные быстрым развитием *самих* музыкально-компьютерных технологий и соответствующие им многогранные и многокомпонентные исследования, ключевые аспекты которых связанны с изучением трансдисциплинарного подхода к изучению музыкальных явлений (см. подробнее в работах [27-29]), а также созданных на этой основе интеллектуальных систем анализа и каталогизации музыки народов России и мира и комплексной модели семантического пространства музыки (труды видного российского учёного М.С. Заливадного [30]). Методологические подходы, разработанные учёными НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» совместно с музыковедами и преподавателями Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, составляют действенную основу и обусловливают колоссальное влияние на современный музыкально-образовательный процесс в России и за рубежом [31-32].

Выводы и заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. Большинство современных исследователей сходится в понимании мультимедийных технологий как интеграции программно-аппаратных средств для работы с разнородной информацией, при этом выделяются различные методологические подходы к их изучению - технико-

технологический, культурологический и прикладной. В музыкальном образовании особое значение приобретают специализированные программные продукты, которые можно разделить на две основные категории: нотные редакторы («Sibelius», «Finale», «MuseScore»), ориентированные на работу с нотным текстом, и цифровые аудио рабочие станции («Ableton Live», «FL Studio»), предоставляющие комплексные возможности для создания, записи и сведения музыки. Отдельную группу составляют видеотехнологии, обеспечивающие как проведение дистанционных занятий с ведущими педагогами, так и возможности для самодиагностики и создания обучающего контента. Анализ выявил существенные преимущества мультимедийных технологий в образовательном процессе: демократизация доступа к знаниям, наглядность представления абстрактных понятий, возможности для самостоятельной работы и творчества, интерактивность обучения. Однако их внедрение сопряжено с рядом проблем: технические и финансовые барьеры, риск снижения качества межличностного взаимодействия в системе «педагог-ученик», проблемы информационной перегрузки и необходимости развития цифровой грамотности как студентов, так и преподавателей.

Перспективы развития связаны с интеграцией искусственного интеллекта, способного персонализировать учебный процесс, использованием нейроинтерфейсов для объективной диагностики психофизиологического состояния учащихся и применением иммерсивных технологий VR/AR для создания насыщенной образовательной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова О.И., Зиновьева С.А., Глазова В.О. Применение мультимедийных технологий в профессиональном образовании // Проблемы современного педагогического образования. 2022. №75. С. 60-63.
2. Ходжибаева И.В. Области применения мультимедийных технологий и их научно-педагогические основы использования // Экономика и социум. 2024. №12. С. 1572-1574.
3. Новикова А.В. Понятие «мультимедийные технологии» в современной науке // Вестник магистратуры. 2015. №2. С. 13-15.
4. Титова С.С., Фигловская О.А., Морозова О.П. Особенности применения нотных архивов, обучающих электронных игр, программ микширования аудиофайлов, нотных редакторов и программ flash-анимации при изучении музыкально-теоретических дисциплин // Современное педагогическое образование. 2019. №9. С. 187-194.
5. Новоселов В.А. Опыт внедрения нотного редактора Sibelius 7.5 в класс дирижирования педагогического вуза // Человек и образование. 2017. №2. С. 142-146.
6. Матдурдыева Л. Актуальность современных технологий в преподавании музыки // Символ науки. 2025. №2. С. 136-137.
7. Жилин И.А. Выбор DAW-системы // Теория и практика современной науки. 2018. №1. С. 229-234.
8. Жилин И.А., Крупин А.С. Обзор и анализ возможностей цифровой звуковой рабочей станции FL STUDIO // Теория и практика современной науки. 2017. №9. С. 102-107.
9. Ширинкина Е.В. Видеотехнологии как детерминанта вовлекающего обучения // Инновационные проекты и программы в образовании. 2022. №2. С. 69-76.
10. Мирзаев Ф.Р., Новрузова Г.С. Информационные технологии и управление информацией в современной культуре: проблемы и пути их решения // Экономика и социум. 2022. №11. С. 1282-1288.

11. Лебедев М.А., Демкин Д.А. Роль человеческого фактора в информационной безопасности // Вестник науки. 2024. №8. С. 141-145.
12. Корсакова И.А. Риски и перспективы развития цифровых технологий и искусственного интеллекта в музыкальном образовании // Музыкальное искусство и образование. 2024. №2. С. 24-34.
13. Грибанова Л.М. Виртуальная граница компьютерной музыки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №5. С. 53-60.
14. Горбунова И.Б., Панкова А.А. Компьютерная музыка в системе подготовки педагога-музыканта // Медиамузыка. 2014. № 3. С. 4. http://mediamusic-journal.com/Issues/3_4.html
15. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в подготовке музыканта-педагога // В сборнике: Региональная информатика и информационная безопасность. Сборник трудов. Санкт-Петербургское общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления. 2016. С. 224-228.
16. Gorbunova I.B., Pankova A.A. Teaching Computer Science and Information Technology Studies for Students of Musical and Pedagogical Specialties // Educacao & Formacao. 2020. Т. 5. № 3. С. 1-17. DOI: 10.25053/redufor.v5i15set/dez.3350
17. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. Т. 35. № SpecialEdition24. С. 360-375.
18. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. Т. 29. № S6. С. 600-615.
19. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem // International Journal of Recent Technology and Engineering. 2019. Т. 8. № 2 S4. С. 913-918.
20. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Technologies in Training a Modern Teaching Musician // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Т. 12. № S6. С. 518-531.
21. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Music Compute Technologies, Supply Chain Strategy and Transformation Processes in Socio-Cultural Paradigm of Performing Art: Using Digital Button Accordion // International Journal of Supply Chain Management. 2019. Т. 8. № 6. С. 436-445.
22. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Digital Sets of Instruments in the System of Contemporary Artistic Education in Music: Socio-Cultural Aspect // Journal of Critical Reviews. 2020. Т. 7. № 19. С. 982-989.
23. Gorbunova I.B., Davletova K.B. Information Educational Environment as a Resource for Advancing a Teacher-Musicians Skills in the Additional Children Education System // Revista Conrado. 2020. Т. 16. № 74. С. 38-44.
24. Gorbunova I.B., Plotnikov K.J., Heiner H. Music Computer Technologies as an Integrative Networking Educational Environment // Praxis Educacional. 2020. Т. 16. № 37. С. 483-495.
25. Gorbunova I.B., Mikhutkina N.V. Computer Musical Creative Work in the Russian Initial Vocational Education System // Propositos y Representaciones. 2020. Т. 8. № 2. С. e523.
26. Gorbunova I., Pankova A. Information Technologies for the Training of Teachers in the Creative Professions // В сборнике: Technology, Innovation and Creativity in Digital Society. St. Petersburg, 2022. С. 705-714.

27. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Трансдисциплинарный подход к изучению музыкальных явлений: теория информации и её воздействие на различные области музыкознания // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 180-199.
28. Gorbunova I. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // Educação. 2021.
29. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S., Tovpich I.O. On the Application of Models of the Semantic Space of Music in the Integrative Analysis of Musical Works and Music Education with Music Computer Technologies // Apuntes Universitarios. 2020. Т. 10. № 4. С. 13-23.
30. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
31. Горбунова И.Б., Алиева И.Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 105-108.
32. Gorbunova I.B., Alieva I.G. A Transdisciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: Fuzzy Set Theory and Its Application to Music Research and Educational Practice. Russian Musicology. 2025. No. 3, pp. 27–48. https://doi.org/10.56620/RM.2025.3.027-048