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»

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 25.12.2025

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

Ржепянская Ирина Вячеславовна, Бабкин Александр Алексеевич

ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В МЕЗЕНСКИХ ВАРИАНТАХ БЫЛИН НОВГОРОДСКОГО ЦИКЛА *7*

Кузнецов Игорь Александрович

СТАТИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ *13*

Сорокина Ульяна Владимировна

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВА-НА-ДОНУ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ «В ЛИЦАХ И ФАКТАХ» *22*

Григорьев Денис Викторович

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МЕТАЛЛОВ В МАСТЕРСКИХ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ XVII-XVIII ВВ. *30*

Никитенко Оксана Борисовна, Цзи Шаньшань

ХРАНЕНИЕ И ПЕРЕДАЧА МУЗЫКИ: ОТ ТРАДИЦИЙ ДРЕВНЕГО КИТАЯ К СОВРЕМЕННОМУ СОЛЬФЕДЖИО *38*

Ма Юань

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ БАРИТОНОВЫХ ПАРТИЙ В НЕМЕЦКИХ И АВСТРИЙСКИХ ОПЕРАХ XVIII ВЕКА *44*

Ван Жуй

КОЛЛЕКТИВНОЕ АВТОРСТВО В МУЗЫКЕ КИТАЙСКИХ И СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА *50*

Цзян Паньчжу

ПЛЕНЭРНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КИТАЕ *57*

Сун Цзыян

РОЛЬ ИЕЗУИТСКИХ МИССИОНЕРОВ В ПЕРЕДАЧЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В КИТАЙ XVII–XVIII ВЕКОВ *64*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Корноухова Софья Михайловна

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО Д. ШНИДЕРА – ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И СТИЛЯ *70*

Варламова Александра Васильевна, Калинина Елена Валерьевна

ПРЕЕМНИЦА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ *81*

Ли Шань

ЖАНР ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ *87*

Ню Юньмэн

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ КЛАУДИИ ЯН *99*

Ли Цзычу

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. УСТВОЛЬСКОЙ *106*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ломов Станислав Петрович, Меркушина Юлия Валерьевна

ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ *113*

Грибкова Ольга Владимировна, Яшина Анна Юрьевна

РАЗВИТИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ В ВУЗЕ *118*

Крамин Дмитрий Игоревич

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В КЛАССЕ ГИТАРЫ В ПРОЦЕССЕ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ *125*

Мещерякова Людмила Викторовна

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ КАК ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ ПРИЁМОВ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО *133*

Яцковская Ирина Федоровна

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ *138*

Бердюгина Тамара Андреевна

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЦВЕТОТОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ *145*

Чжао Сянлун, Крылова Юлия Сергеевна

СПОСОБЫ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ШКОЛАХ КИТАЯ *150*

Тян Георгий Владиславович

ИМПРОВИЗАЦИЯ В КЛАССЕ ГИТАРЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ *157*

Ли Чэнхань

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ *166*

Лю Цзясин

АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИНТОНАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ КИТАЙСКИХ ПОДРОСТКОВ *173*

Чжао Вэньсинь

СКРИПИЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ И РЕПЕРТУАР *181*

Гуань Цун

ПРИМЕНЕНИЕ ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА ПРИ ОСВОЕНИИ КИТАЙСКИМИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ ОБРАЗЦОВ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ) *187*

Цзя Мэнюй

КИТАЙСКИЕ ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ПЕСНИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-ВОКАЛИСТА: КОРРЕЛЯЦИЯ С ЗАПРОСАМИ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКИ *200*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Грибкова Ольга Владимировна, Корепина Софья Витальевна

МОТИВАЦИОННО-ЦЕННОСТНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ВОКАЛИСТОВ *208*

Гиль Анастасия Дмитриевна, Корноухов Михаил Дмитриевич

МОТИВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ ОБУЧЕНИЯ ЛЮДЕЙ ПОЖИЛОГО ВОЗРАСТА СОЛЬНОМУ АКАДЕМИЧЕСКОМУ ПЕНИЮ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *214*

Горбунова Галина Сергеевна, Грибкова Ольга Владимировна

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ В ОРГАНИЗАЦИИ И РЕАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ: АНАЛИЗ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ *221*

Клименко Виктор Александрович, Воронина – Даринцева Анастасия Евгеньевна, Дыдыкин Игорь Олегович

СИБИРСКИЙ ЦЕНТР ДИЗАЙНА КАК МОДЕЛЬ ИННОВАЦИОННОГО ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА В РАЗВИТИИ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ РОССИИ *227*

Захаров Виктор Витальевич

ДИСЦИПЛИНА "АРХИТЕКТУРА МУЗЫКАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ПРОГРАММНО-АППАРАТНЫХ КОМПЛЕКСОВ» КАК ОСНОВНАЯ КОМПОНЕНТА ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПО ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМУ ПРОФИЛЮ «ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКЕ И САУНД-ДИЗАЙНЕ» *237*

Беседина Ольга Павловна

РЕВЕРБЕРАЦИЯ КАК ФАКТОР ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬТВА: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ ДЛЯ ХОРМЕЙСТЕРА-ПЕДАГОГА *244*

Гончарова Мария Сергеевна

ПРИНЦИПЫ САУНД-ДИЗАЙНА ДЛЯ МЕДИАИНФОРМАЦИОННЫХ СИСТЕМ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ 251

Каюкова Людмила Евгеньевна

УЧИТЕЛЬ БУДУЩЕГО: СИМБИОЗ ЧЕЛОВЕКА И ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА 259

Великородных Ксения Павловна

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ 269

Кугергина Елена Сергеевна, Сальникова Ольга Вадимовна

ЯЗЫК КАК ИНСТРУМЕНТ SOFTSKILLS: ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ МОБИЛЬНОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СФЕРЕ 276

Гришина Юлия Викторовна, Тюрикова Галина Николаевна

ФОРМИРОВАНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СПЕЦИАЛИСТА ПО СОЦИАЛЬНОЙ РАБОТЕ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ 283

Журавлева Евгения Александровна

РЕАЛИЗАЦИЯ СРЕДСТВ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ ПО НЕПРОФИЛЬНЫМ ГУМАНИТАРНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ 293

Гуань Бохао

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МОДЕЛИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ РОССИЙСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ 301

Ся Вэйтун

АДАПТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ ДЛЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ТЕНОРОВ 307

Клочков Лев Вячеславович, Се Аньци

ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КЛАССЕ ВЫСШЕГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ 313

Чжао Цзэсюань, Чэн Лянцзюнь

РАБОТА НАД РУССКИМ РОМАНСОМ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ 320

Юе Чэнсэнь

УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИИ УСЛОВИЙ ОБУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОМУ ВОКАЛУ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В РОССИИ И КИТАЕ 325

Ли Вэньюнь

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ 330

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Ржепянская Ирина Вячеславовна
кандидат педагогических наук, доцент, профессор
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 79060424622@ya.ru
Бабкин Александр Алексеевич
магистрант
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: geraklic@mail.ru

Rzepyanskaya Irina V.
Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor, Professor
Moscow State Institute of Culture
Babkin Alexandr A.
undergraduate student
Moscow State Institute of Culture

ОБРАЗ ТРИКСТЕРА В МЕЗЕНСКИХ ВАРИАНТАХ БЫЛИН НОВГОРОДСКОГО ЦИКЛА

Аннотация. В статье рассматривается образ «трикстера» как универсалии культуры в контексте русского эпоса. Из всего многообразия персонажей русских былин, обладающих теми или иными рудиментарными признаками трикстера выделяется герой новгородского цикла Василий Буслаевич. Интегрированный в общемировой культурный контекст его образ помогает выявить в нём как черты общие для трикстеров в целом, так и уникальные черты русского былинного трикстера в частности. Через былинные сюжеты подтверждается ряд атрибутивных признаков, позволяющих провести черту между былинными богатырями с чертами трикстера и непосредственно трикстером. В качестве аналитических примеров приводятся фрагменты былин новгородского цикла в мезенском изводе. Выявлен терапевтический характер данного образа для обеспечения жизнеспособности культуры.

Ключевые слова: культурные универсалии, трикстер, культурные константы, самоидентичность, эпос, фольклор.

THE IMAGE OF THE TRICKSTER IN THE MEZENSKY VARIANTS OF THE NOVGOROD CYCLE OF BYLINS

Abstract. The article examines the image of the "trickster" as a cultural universal in the context of the Russian epic. From the whole variety of characters in Russian epics who possess certain rudimentary signs of a trickster, the hero of the Novgorod cycle Vasily Buslaevich stands out. Integrated into the global cultural context, his image helps to identify both the common features of tricksters in general and the unique features of the Russian epic trickster in particular. Through epic plots, a number of attributive signs are confirmed, allowing us to draw a line between epic heroes with trickster features and the trickster itself. Fragments of the epics of the Novgorod cycle in the Mezen edition are given as analytical examples. The therapeutic nature of this image is revealed to ensure the viability of culture.

Keywords: cultural universals, trickster, cultural constants, self-identity, epic, folklore.

Человечество с древнейших времен рассказывало истории. Изначально они были неотделимы от первобытных обрядов – в живом общении всего племени на праздниках и ритуалах разыгрывались самые важные мифологические и жизненные нарративы, такие как проливание первого дождя, «похищение» первого огня, со свадебными обрядами был связан сюжет о добывании первых жен. Во всем мире эти сюжеты имели схожую форму и мы можем говорить о культурных универсалиях, связывающих всю цивилизацию от её зарождения и до наших дней. Эти универсалии и называются архетипами. В частности для понимания русских былин мы должны обратиться к персонажам – архетипическим образам, и историям, в которых они принимают участие – архетипическим сюжетам.

Изначально понятие архетип было связано преимущественно с психологической наукой. Основоположник аналитической психологии Карл Густав Юнг предположил, что существует «коллективное бессознательное», несущее в себе информацию об архетипах. В дальнейшем эти архетипы реализуются в мифах, сказках и другом фольклорном творчестве разных народов. Всего в работе «Архетипы и коллективное бессознательное» Юнгом было предложено 12 архетипов [1].

Осмыслению архетипа Трикстера, как культурной универсалии к настоящему моменту посвящена обширная литература. Наиболее обширный и фундаментальный труд, рассматривающий данный архетип на фольклорном материале североамериканских индейцев является труд американского антрополога Пола Радина «Трикстер». На материале русского фольклора рассматривались отдельные аспекты Трикстера, например, коммуникативные черты данного архетипа в сказках [7]. Но до настоящего времени архетип Трикстера во всей своей полноте на материале русского эпоса не рассматривался. Его научная интерпретация поможет ответить на стоящие перед современными исследователями актуальные вопросы.

Во-первых, позволит более глубоко понять непротиворечивый внутри себя эпический мир русских былин, где за условным делением на киевский и новгородский цикл, культурных героев и трикстеров стоит целостная система ценностей.

Во-вторых, интегративная функция архетипичных универсалий позволит пометить персонажей русского эпоса в общемировой культурный контекст. Архетип трикстера широко представлен в эпических песенных и литературных традициях всего мира – Локи из исландских эддических песен, Гермес гомеровского эпоса, Ренар из французского народного «Романа о Лисе» и многие другие. Анализ Василия Буслаевича, как главного трикстера новгородского былинного цикла позволяет увидеть русский песенный эпос не как изолированный феномен, но как часть общемировой эпической традиции. Это, в конечном счете, поможет выявить как общие, так и уникальные черты русского трикстера.

В качестве основного материала для исследования выбраны мезенские варианты былин новгородского цикла о Василии Буслаевиче – более узкая выборка из всего многообразия записанного за последние 2 века активной собирательской деятельности эпических песен позволит проиллюстрировать данный архетип на примере одной локальной традиции. Но вполне вероятно, что выводы, полученные в ходе данного исследования, можно будет спроецировать на весь пласт текстов былин новгородского цикла.

В одном из своих предыдущий исследований мы рассматривали образ Культурного героя в русском эпосе в эволюционной динамике его развития. Развитие образа в рамках русского песенного эпоса от наиболее архаичных, близких мифологическому сознанию персонажах и до богатырей централизованного русского государства, утверждающих его высокую культуру [8]. Несмотря на то, что наиболее архаичные герои эпоса вроде Волха Всеславьевича и Егория Храброго имеют черты, роднящие их с трикстером, чем дальше

двигается культура, тем сильнее размежевываются между собой архетипы культурного героя и трикстера.

В процессе развития общественной организации будущего древнерусского народа и восприятия нового христианского учения, мифологическое-трикстерное начало образа героя стало переосмысляться и снижаться. Хотя рудиментарные следы оборотничества можно найти в образах наиболее популярных героев русского эпоса – Ильи Муромца и Добрыни Никитича.

В качестве рудимента оборотничества, мы понимаем уже лишенную исторической окраски более адекватную историческому обоснованию маскировку. Интересно, что эти «оборотнические» рудименты сохранились в наиболее древних по своему происхождению сюжетах, на которых зиждется любая эпическая традиция – борьба с чудовищем и соперничество за невесту.

В самих эпических текстах маскировка обозначается словом «окрутиться»: *окрутился тут Илья Муромец каликой перехожей, обвернулся Добрынюшка в платье скоморошное*.

Однако есть и другой путь развития трикстера. На примере Ильи Муромца и Добрыни мы увидели, как хитрость становится частью богатырского подвига, призванного вернуть изначальный порядок в эпический мир. Физическая сила и хитрый разум героя направлены на решение конкретной задачи – уничтожение чудовищного врага. Лишь со смертью злодея возвращается привычный, упорядоченный образ жизни: прямоезжие дорожки расчищены, святыни и древние столицы нашего народа в безопасности, матери растят своих детей под мирным небом.

Однако, как было указано выше, чистый архетип трикстера, хоть и может приносить культурные блага, является в своей сущности хаотичным. Доктор исторических наук А. Горбатов выделил 6 атрибутивных признаков архетипа Трикстера [3, с.85]:

Игровой характер действий;
Невозможность вписаться в известные рамки, непредсказуемость;
Гиперсексуальность;
Склонность к трансформации (оборотничество);
Трансляция каких-либо идей;
Юмор.

Данный ряд признаков можно считать исчерпывающим, если учесть важную оговорку – гиперсексуальность характерна для трикстеров западной эпической традиции. Таков, например, лис Ренар из народного французского «Романа о Лисе», аккумулирующий в себе все признаки, выделенные А.Горбатовым. И хотя русские былинные сюжеты о сватовстве имеют ярко выраженную сексуальную тематику (основное ядро сюжета – добывание невесты, а брак с ней – финал истории), русскому эпосу чужды гиперсексуальность и эротизм.

Но ещё одной глубинной функций персонажа-трикстера является «выворачивание» порядка наизнанку, вскрытие внутренних пороков привычного всем мира. В обрядовом фольклоре «бунт» против порядка выражается в формализованных бесчинствах молодежи во время определенных праздников, ряженье в чертей и покойников во время святочных игрищ. Разумеется, в конце праздников «личина» смывается – такой герой-трикстер, выполнив свою функцию, обречен на гибель. С его смертью возвращается порядок, но именно благодаря нему привычный образ жизни и поддерживается. О терапевтическом эффекте для общества подобных маскарадов и бесчинств написано несколько специальных работ педагогов и психологов Т.А. Бернштама [2, с.144], Л.И. Ивлевой [4, с.228], С.В. Лащенко [5, с. 314], И.А. Морозова [6].

Исследование архетипов, заложенных в народных обрядах и играх может стать предметом отдельной статьи, поэтому подробно останавливаться на их содержании в данной работе мы не будем. Общие же выводы сводятся к тому, что, несмотря на общее впечатление от этого «своего» нарушителя спокойствия, как противника общества, он этим же обществом продолжает восприниматься как герой. Герой-бунтарь – обречен. Именно его можно назвать одним из самых любопытных архетипов русского эпоса. Этот образ осмыслен в историческом ключе на материале былин и исторических песен и разительно отличается от того же самого архетипа в сказках. Если в сказках, герой бросающий вызов общественной морали и порядку в конечном итоге достигает своих целей, то былинный герой-бунтарь в конце своих приключений погибает.

Василий Буслаевич является именно таким героем, объединяющим в себе все основные атрибутивные признаки Трикстера. Всего об этом герое существует две былины «Василий Буслаевич и новгородцы» и «Василий Буслаевич в Иерусалиме», представленные в мезенском материале 11 вариантами от разных сказителей, причем 2 варианта контаминируют оба этих сюжета в цельное эпическое повествование.

В большинстве героических былин персонаж, собирающийся напасть на русский город и убивающий других русских людей был бы злодеем – таковы Сокольник, Идолище, Калин-царь. Однако, Василий Буслаевич является главным героем повествования. Глубокая разница заключается в том, что в отличие от былинных злодеев Василий Буслаевич бросает вызов не самой Русской земле, а лишь Новгороду, его общественному порядку и устройству. Его главные враги – не мужики новгородские, но сам вечевой строй Новгородской Республики, с его закрытыми для простых людей пирами-братинами и лицемерной религиозностью.

А связь с архаичными трикстерами-оборотнями выражается в том, что сам Васенька обладает неким «тайным знанием». Это знание он приобретает ещё в детстве (сродни «хитрости-мудрости», которой после своего рождения обучается Волх Всеславьевич). В эпическом материале Мезени это знание иногда обретает форму обыкновенного обучения грамоте:

Отдай меня матушка за учителя…

Но в других случаях обучение полностью повторяет обретение знаний об оборотничестве Волха Всеславьевича:

Отдавала его мать-то ведь учителю,
Учение учиться очень хитрое:
По поднебесью летать ясным соколом,
По чисту полю рыскать да серым волком,
В землю уходить горностаюшком,
В воду ходить да ведь рыбою,
По воды плавать ярым гоголем [9, с.325].

Причем это не механический перенос из былины про Волха Всеславьевича, которая в Мезенском материале вовсе не представлена. И не использование обще-эпической формулы: этот эпизод в данной былине вполне оригинален и в дальнейшем по сюжету оборотничество помогает Василию Буслаевичу победить своего противника – Старчища-Мокарчища. Образ Старчища-Мокарчища назван В.Я. Проппом символическим «Апофеозом всего Древнего Новгорода». Меркантильность – одна из основ устройства торговой Республики, выраженная в человеческих качествах этого персонажа. Он приходится крестным отцом Василия Буслаевича, но он брал с его матери деньги, когда учил её сына в детстве грамоте. На голове Мокарчище несет колокол в девяносто пудов –

ещё один из символов государственного устройства Новгородской республики. Вечевой колокол своим звоном созывал новгородскую знать на решение важных государственных вопросов [10, с.74]. Тут важно пояснить, что исторически вечевая республика не подразумевает всенародное вече, она же сильно отличается от «военной демократии», которая, скорее всего, была распространена у ранних славянских племен. Лишь небольшая часть избранных представителей Новгорода могла участвовать в вече – это были представители духовенства и, так называемые в летописи, «триста золотых поясов» - новгородские патриции, являющиеся представителями наиболее знатных новгородских семейств и представителями купечества, которые могли позволить себе купить право голоса на вече.

Любопытно, что представители обоих групп «новгородского вече» ярко представлены в былине как отрицательные персонажи, противники главного героя – «вечевой староста» Викула, и представитель духовенства Старчище-Макарчище.

Победа над Старчищем-Макарчищем достигается Васильем Буслаевичем за счет оборотничества, что исключает механический перенос из другой былины, так как бой в таком виде не представлен ни в былинах про Волха Всеславьевича, ни в более поздней воинской былине «Наезд Литовцев»:

Обернулся Василий ярым гоголем,
Выплывал-то он на крутой берег.
Ухватил-то он свой червленый вяз,
Догоняет Старчище Мокарчище,
Ударил он в буйну голову –
Колокол раскололся, раскололась у старчища буйна голова [9, с.326].

Однако одно дело бросить вызов обществу и совсем другое дело – бросить вызов Вере и всем духовным основам существующего порядка. И как только Василий переступает эту черту – он уже обречен. Гибели Василия Буслаевича посвящена отдельная былина «Поездка Василия Буслаевича в Иерусалим», сюжет которой сводится к последовательному нарушению всех существующих религиозных табу, как с точки зрения формальной религиозной обрядности, так и с точки зрения человеческой морали в принципе. Василий последовательно купается нагим в реке Иордан (нагим в неё мог войти только Иисус Христос, простые христиане должны окунаться в неё в рубашечках). После службы в Иерусалимском Храме произносит фразу «Не верую я, Васенька, ни в сон, ни в чох, а верю только в свой червленый вяз», а напоследок он издевается над головой убитого в бою с сарацинами богатыря. Каноничный итог этих злоключений – смерть Василия на сер-горючем камне, о который он разбивает свою голову. Со смертью героя-бунтаря в мир возвращается порядок, а лихая дружина «расходится по своим местам».

Исходя из сказанного выше, можно сделать вывод, что Василий Буслаевич воплощает в себе уникальный, основанный на корнях русской традиционной культуры архетип трикстера. Он синтезирует и воплощает в себе бинарные оппозиции разрушительного и творческого начала, лидера и анархиста, отрицания существования высших сил и подчиненности року. Классические трикстеры из других эпических традиций используют свою хитрость и хаотичную природу в качестве инструмента выживания и достижения локальных целей. Однако бунтарство Василия Буслаевича носит ярко выраженный тотальный и экзистенциальный характер. Можно даже предположить, что былина о Василии Буслаевиче является своего рода народным прообразом тропа «русского бунта», появившегося в русской литературе начала XIX века.

Таким образом, архетип трикстера в лице Василия Буслаевича предстает не маргинальным или деструктивным элементом культуры, но как её необходимая и продуктивная составляющая. Это тот самый «бесчинствующий ряженный» русской фольклорной традиции, который одновременно бунтуя против целостности и упорядоченности, одновременно с этим служит её обновлению, оздоровлению и развитию. Именно поэтому в устах русских сказителей звучит и героическая былина об Илье Муромце, защищающем культуру и целостность централизованного русского государства, и сразу за ней может начаться лихая песня о совершенно другом герое русского эпоса – Василие Буслаевиче, приносящем хаос и шутя сотрясающем все традиции и основы культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архетипы и коллективное бессознательное / Карл Густав Юнг; [перевод А. Чечиной]. - М.: АСТ, 2019. 495 с.
2. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины 19 начала 20 века. – Л.: Наука, 1988. 277 с.
3. Горбатов А.В. Ахметшин А.Р. Атрибутивные признаки архетипа трикстера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015 № 32 С. 81-85.
4. Ивлева Л.И. Ряженье в русской традиционной культуре / Лариса Ивлева; Рос. ин-т истории искусств. - СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. 233 с.
5. Лащенко С.В. Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян. – М.: Ладомир, 2006. 316 с.
6. Морозов И.А. Круг игры: праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX-XX вв.). – М.: Индрик, 2004. 920 с.
7. Петрова Л.А., Лиходедова А.А. Коммуникативные черты трикстера в фольклорных образах героя-дурака // Коммуникативные исследования. 2018. № 4 (18). С. 222-232. DOI: 10.25513/2413-6182.2018.4.222-232.
8. Ржепянская И.В. Бабкин А.А. Образ культурного героя в русском эпосе // Искусствоведение. Электронный научно-методический журнал. 2024. №2. С.98-106. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.art-jornal.ru/wp-content/uploads/24-2.pdf
9. Свод русского фольклор. Былины: Т. 4: Былины Мезени: Север Европейской России / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. тома А.А. Горелов и др., 2004. 714 с.
10. Фроянов И.Я. Мятежный Новгород: Очерки истории государственности, социал. и полит. борьбы конца IX - нач. XIII ст. / И. Я. Фроянов; С.-Петербург. гос. ун-т. - СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992. 280 с.

Кузнецов Игорь Александрович
соискатель кафедры цифрового образования
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»
e-mail: igor@alkuz.com

Kuznetsov Igor A.
applicant for the Department of Digital Education
The Herzen State Pedagogical University

СТАТИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Аннотация. С возникновением способов воспроизведения музыкальных произведений не только с помощью музыкальных инструментов, но их цифровых аналогов, возник и способ записи партитуры в цифровом виде. В статье приводятся результаты статистического анализа музыкальных произведений, подразумевающие математический расчёт набора количественных характеристик. Состав набора таких характеристик, аналитические формулы их расчёта обосновываются исследователем, исходя из целей проводимого исследования. Различные музыкальные произведения должны статистически анализироваться путём использования одинаковых наборов данных с одинаковыми характеристиками. Сравнение нескольких музыкальных произведений проводится по конкретным количественным значениям с учётом определённых характеристик, которые для удобства их анализа и названы коэффициентами или степенями (нормировкой по какому-либо признаку).

Ключевые слова: анализ музыкального произведения, музыкальная партитура, статистический анализ, теория музыки.

STATISTICAL ANALYSIS OF MUSICAL COMPOSITIONS

Abstract. With the advent of ways to reproduce musical works not only with the help of musical instruments, but also with their digital counterparts, a way to record scores in digital form has emerged. The article presents the results of a statistical analysis of musical compositions, implying a mathematical calculation of a set of quantitative characteristics. The composition of the set of such characteristics and analytical formulas for their calculation are justified by the researcher based on the objectives of the study. Different musical compositions should be statistically analyzed by using the same data sets with the same characteristics. A comparison of several pieces of music is carried out by specific quantitative values, taking into account certain characteristics, which, for the convenience of their analysis, are called coefficients or degrees (normalization based on some attribute).

Keywords: musical composition analysis, musical score, statistical analysis, music theory

Создание и прослушивание музыки является одной из самых главных особенностей человеческой цивилизации. Истинная цель создания музыкальных произведений – удовлетворение творческих потребностей, а прослушивание – вызывает или усиливает то или иное эмоциональное состояние. В то же время восприятие музыкальных произведение обладает ярко выраженной субъективностью. Каждый индивидуум в зависимости от т. н. «наслушанности» по-разному оценивает влияние музыки на себя и других.

Поэтому оценивание музыкальных произведений с целью какой-либо градации в попытке сравнить, какое произведение является лучше другого, заранее создаёт почву для музыкальной дискриминации.

Тем не менее, анализ музыкальных произведений за рамками выявления «хуже-лучше» не лишён смысла и опирается на глубоко проработанную теорию музыки. Строгая детерминированность в записи музыкальных произведений позволяет использовать математический аппарат в процессе анализа музыкальных произведение на основе различных способов их записи.

Классический способ записи – музыкальная партитура, представляющая собой т. н. «нотный стан» с последовательным отображением характеристик отдельных нот – их звуковысотность и длительность. Также партитура отражает общую концепцию произведения и различные требования по воспроизведению как отдельных нот, так и целых музыкальных фраз.

С возникновением способов воспроизведения музыкальных произведений не только с помощью музыкальных инструментов, но их цифровых аналогов, возник и способ записи партитуры в цифровом виде. Современным цифровым стандартом звукозаписи является формат MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Файлы такого формата содержат в себе прямые директивы и, подобно классической музыкальной партитуре, позволяют отразить особенности воспроизведения, а также, аналогично, не привязаны к конкретному музыкальному инструменту.

Статистический анализ музыкальных произведений подразумевает математический расчёт набора каких-либо количественных характеристик. Причём состав набора характеристик, аналитические формулы расчёта таких характеристик, как и их условные обозначения, могут быть обоснованы исследователем по своему усмотрению, исходя из целей исследования. Но, очевидно, что различные музыкальные произведения должны статистически анализироваться с использованием одинакового набора параметров с одинаковыми характеристиками.

Таким образом, сравнение нескольких музыкальных произведений возможно не по субъективному признаку «хуже-лучше», а по конкретным количественных значениям определённых характеристик, которые могут быть для удобства названы коэффициентами или степенями (если речь идёт о нормировке по какому-либо признаку). Приведём примеры различных расчётных коэффициентов.

Коэффициент разнообразия ($К_р$). Эта характеристика предназначена для описания использования в музыкальном произведении различных нот. То есть, самом простом случае, чем больше различных нот используется, тем выше будет значение этого коэффициента. Например, можно назвать следующую формулу расчётом коэффициента разнообразия *первого рода*, подразумевая простоту расчёта и наличие более сложных аналогичных коэффициентов:

$К_{р1} = К_{рн} / К_{вн}$, где $К_{рн}$ – количество различных нот, используемых в исследуемом произведении, а $К_{вн}$ – количество всех нот, которые могут быть в принципе использованы, а сам $К_{р1}$ варьируется от нуля до единицы.

В самом примитивном случае значением $К_{вн}$ может быть выбрано число 88, что отражает количество клавиш классического акустического фортепиано, в каждой октаве которого находятся 12 нот равномерно темперированного строя. Очевидно, что такое число $К_{вн}$ не сможет отражать объективную реальность максимального количества используемых нот, но достаточно для проведения простейшего исследования музыкального произведения, предназначенного для воспроизведения на фортепиано.

Дальнейшее развитие коэффициента разнообразия (расчёт которого может иметь название $К_р$ *второго рода*) может учитывать степень использования определённых нот, добавляя в формулу весовые коэффициенты, которые могут быть названы *коэффициентами равномерности ($К_{рв}$)*, то есть будут учитывать равномерность использования каждой ноты во всём произведении, и *коэффициентами длительности ($К_д$)*,

которые будут указывать вклад такой ноты в общую длительность. Это отношения значений суммы использований конкретной ноты к сумме общего количества нот ($К_{рв} = Σ_{ин} / Σ_{в}$), а также отношения суммы длительностей конкретной ноты к сумме длительностей всех нот ($К_{д} = Σ_{дн} / Σ_{д}$).

Коэффициент устойчивости ($К_{у}$). Эта характеристика опирается на такие понятия, как «устой» и «неустой» в теории музыки, которые подразумевают обозначение определённых нот устойчивыми или неустойчивыми в зависимости от тональности, используемой в произведении.

Расчёт простейшего $К_{у}$ будет состоять из подсчёта количества устойчивых нот, согласно классической теории музыки, являющимися I, III и V ступенями соответствующей гаммы и последующего отношения их суммы к общему количеству нот произведения ($К_{у} = Σ_{у} / Σ_{в}$).

Обратной величиной будет являться *коэффициент неустойчивости ($К_{н}$)*, учитывающий, соответственно, остальные (неустойчивые) ступени. Причём некоторые исследователи теории музыки относят III ступень так же к неустойчивым. Оба коэффициента принимают значения от нуля до единицы.

Подобным образом будут рассчитываться обратные друг другу *коэффициенты консонанса и диссонанса*. Консонансом в теории музыки называется интервал между нотами, который воспринимается благозвучно, что, в некотором роде, является субъективным моментом. Простейшие коэффициенты будут опираться на строгое выделение диссонансов (секунды, тритон и септимы) и консонансов (все остальные), которые, несмотря на это, имеют градацию благозвучности между собой, причём сами консонансы делятся на абсолютные, совершенные и несовершенные.

В тоже же время интервалы бывают гармоническими (относимые к одновременно звучащим звукам) и мелодическими (относимые к последовательным звукам), поэтому *коэффициент мелодического консонанса первого рода ($К_{мк1}$)* будем считать как отношение суммы всех мелодических консонансных интервалов к общей сумме мелодических интервалов ($К_{мк1} = Σ_{ки} / Σ_{ми}$). А соответствующий *коэффициент мелодического диссонанса первого рода ($К_{мд1}$)* можно рассчитывать либо через сумму мелодических диссонансов, либо как обратную величину к $К_{мк1}$.

Дальнейшее развитие этих коэффициентов (например, *коэффициента консонанса второго рода*) может подразумевать учёт именно градации интервалов по общепринятому благозвучию, добавляя каждому интервалу некий весовой коэффициент от нуля (у тритона) до единицы (у примы).

Сопутствующим консонансу и диссонансу является *коэффициент мелодической разрешимости ($К_{мр}$)*, то есть учитывающий так называемое «разрешение» мелодических интервалов, когда после диссонанса играется консонанс. Соответственно, данный коэффициент будет рассчитываться как отношение суммы «разрешившихся» мелодических диссонансов в консонансы к общей сумме мелодических интервалов ($К_{мр} = Σ_{ри} / Σ_{ми}$).

Более сложным для расчёта является *коэффициент периодичности*, который необходим для определения повторяющихся фрагментов любой длины. Данный коэффициент может быть рассчитан с помощью программных средств при использовании любого языка программирования в задаче поиска одинаковых подмассивов в одномерном массиве.

Таким образом, был составлен первичный набор простейших коэффициентов, позволяющих провести анализ музыкального произведения.

В качестве примера дан анализ упрощённой мелодии «Подмосковные вечера» В.П. Соловьёва-Седого, который сделан средствами электронных таблиц. В анализе «участвовала» только мелодия без аккомпанемента (только правая рука), но зато все 4

куплета с припевами, то есть 4 блока по 60 нот, образуя последовательность из 240 нот с общей длительностью в 50 целых нот.

-39	К разнообр											
48	0,125											
ОКТАВЫ	использ разн			устойчив	132				консонан	120	сумм разреш	
88	11			неустойч	108				диссонанс	120	60	
всего нот	общ длит			К устой	0,5500				К консон	0,5000	К разреш	
240	50			К неустой	0,4500				К диссон	0,5000	0,2500	
№ ноты	длит ноты	нота	ступень	устойчив	сум устой		интервал	модуль и	конс/дисс	сум конс	разреш	
-3	**1/8**	**a3**	**1**	TRUE	1		0	0	TRUE	1	0	
0	1/8	c4	3	TRUE	1		3	3	TRUE	1	0	
4	1/8	e4	5	TRUE	1		4	4	TRUE	1	0	
0	1/8	c4	3	TRUE	1		-4	4	TRUE	1	0	
2	**1/4**	**d4**	**4**	FALSE	0		2	2	FALSE	0	0	
0	1/8	c4	3	TRUE	1		-2	2	FALSE	0	0	
-1	1/8	b3	2	FALSE	0		-1	1	FALSE	0	0	
4	**1/4**	**e4**	**5**	TRUE	1		5	5	TRUE	1	1	
2	1/4	d4	4	FALSE	0		-2	2	FALSE	0	0	
-3	**1/2**	**a3**	**1**	TRUE	1		-5	5	TRUE	1	1	
0	**1/8**	**c4**	**1**	TRUE	1		3	3	TRUE	1	0	
4	1/8	e4	3	TRUE	1		4	4	TRUE	1	0	
7	1/8	g4	5	TRUE	1		3	3	TRUE	1	0	

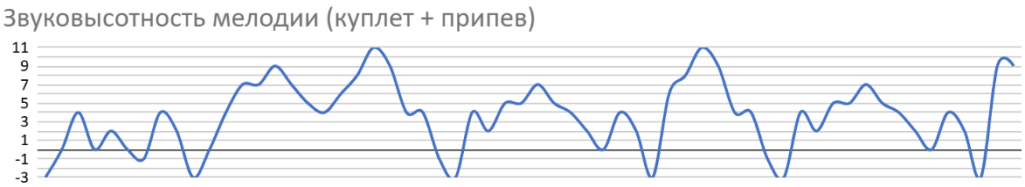
Для удобства началом отсчёта (номер ноль) была установлена нота *до* первой октавы (C4), а остальные ноты (выше или ниже) задавались положительными или отрицательными целыми числами. По итогам анализа были получены следующие результаты:

1) В музыкальном произведении использовалось 11 различных нот ($К_{рн}$), поэтому при $К_{вн}$ равном 88 (только клавиши фортепиано) значение *коэффициента разнообразия первого рода* равнялось 0,125.

2) Мелодия анализировалась в изложении тональности *ля минор* с учётом переходов в параллельную тональность *До мажор*. Поэтому устойчивые ступени учитывались в зависимости от активной на данный момент тональности. *Коэффициенты устойчивости и неустойчивости*, являясь обратными друг к другу, получили значения 0,55 и 0,45 соответственно.

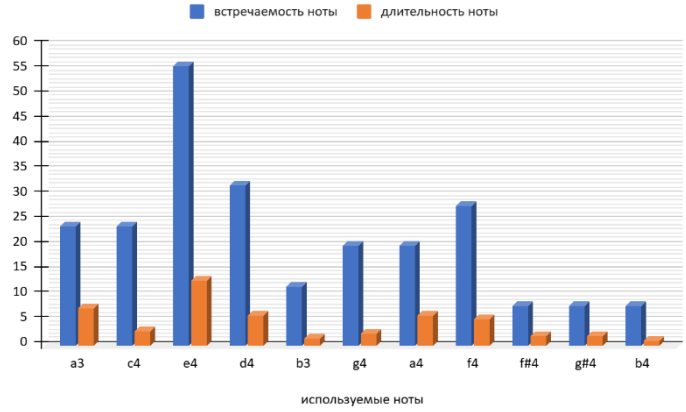
3) *Коэффициенты мелодического консонанса и диссонанса* (также обратные друг другу) получили одинаковое значение 0,5. А *коэффициент мелодической разрешимости* равен 0,25 при разрешении 60 интервалов из 240.

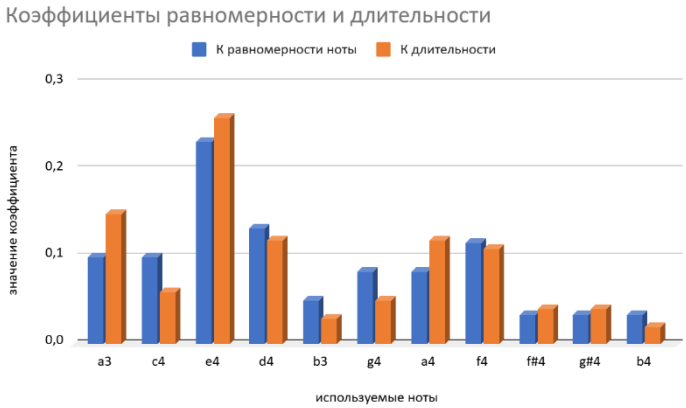
4) График звуковысотности мелодии в целом коррелирует с партитурой.

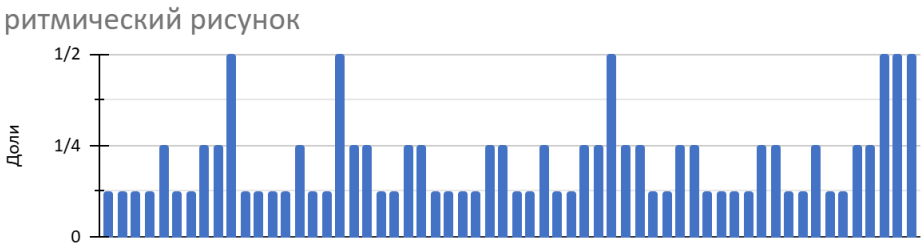


5) Сравнительный анализ использования отдельных нот даётся в виде массива данных по каждой ноте и может быть представлен как в виде таблицы, так и в виде диаграммы. Указание длительностей каждой ноты позволяет также отразить ритмический рисунок, который может быть сокращён с учётом периодичности куплетов.

	240	50		1,0000	1
разнообразн ноты		длит ноты	разнообр	К равном	К длит
a3	24	7,5	a3	0,1000	0,15
c4	24	3	c4	0,1000	0,06
e4	56	13	e4	0,2333	0,26
d4	32	6	d4	0,1333	0,12
b3	12	1,5	b3	0,0500	0,03
g4	20	2,5	g4	0,0833	0,05
a4	20	6	a4	0,0833	0,12
f4	28	5,5	f4	0,1167	0,11
f#4	8	2	f#4	0,0333	0,04
g#4	8	2	g#4	0,0333	0,04
b4	8	1	b4	0,0333	0,02







Программный подход многократно ускоряет процесс статистического анализа музыкальных произведений, избавляя от рутинного последовательного ввода нот и их длительностей.

Так как данная задача с точки зрения алгоритмизации достаточна проста, представляя собой арифметические операции на начальном этапе, то выбор языка программирования остаётся на усмотрение исследователя.

Интерпретируемый язык программирования *Python* накладывает некоторые ограничения на исследователя, но в настоящее время обладает достаточно объёмной базой

готовых библиотек, разработанными сообществом программистов. Поэтому в рамках нашего исследования может быть выбрана готовая библиотека анализа данных формата MIDI. А для промежуточного анализа можно создать выходные файлы, открываемые с помощью электронных таблиц (например, формат csv).

```
rows = []
for i, instrument in enumerate(midi_data.instruments):
  for note in instrument.notes:
    duration_sec = note.end - note.start
    duration_beats = duration_sec / seconds_per_beat
    note_length_name = duration_to_note_length(duration_beats)
    rows.append([
      i,
      instrument.name,
      note.pitch,
      note_name(note.pitch),
      round(note.start, 3),
      round(note.end, 3),
      round(duration_sec, 3),
      round(duration_beats, 3),
      note_length_name
    ])
```

320	0	67	E5	0,125	1	0
321	0	69	C3	0,25	2	0
322	0	72	E3	0,25	3	1
323	0	64	G5	0,125	8	1
324	0	67	E5	0,5	3	1
325	0	71	C3	0,5	4	1
326	0	76	E3	0,5	5	1
327	0	79	G5	0,125	3	1
328	0	78	E5	0,125	1	0
329	0	79	E2	0,25	1	0
330	0	76	G2	0,25	3	1

После завершения создания программы перед исследователем стоит лишь задача поиска или создания MIDI-файлов для проведения дальнейшего анализа.

Особо отметим, что разработанные сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена под руководством профессора И. Б. Горбуновой программы магистерской подготовки «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне» и «Музыкально-компьютерные технологии в образовании» и программы подготовки бакалавров «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне» и «Музыкально-компьютерные технологии» обусловливают введение и реализацию широкого спектра учебных дисциплин, при изучении которых описанный нами подход является необходимым элементом обучения (см., например, в работах [2; 4; 9-11; 13-15]). Среди таких дисциплин назовём, например, следующие: «Алгоритмы и структуры данных», «Теория информации, данные, знания», «Теория информации в музыке», «Теория множеств и описание музыкальных объектов», «Теория вероятностей и математическая статистика в музыке» «Архитектура музыкально-информационных систем», «Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов», «Компьютерное моделирование процесса музыкального творчества» и др. «В настоящее время компьютер стал мощным инструментом в руках сочинителей музыки, в руках создателей новых

архитектурных проектов и объектов виртуальной реальности, — пишет академик Михаил Игнатьев, — но при этом возникают сложные проблемы организации мягких вычислений и моделирования процессов музыкального восприятия» [12, с. 259]. (Эти вопросы подробно рассматриваются также в работах [17-18; 21] и др.)

Отметим также, что существенную роль в развитии рассматриваемого научно-образовательного направления сыграл учёный и педагог, в течение длительного времени преподававший ряд дисциплин (среди них – «Математические методы исследования в музыкознании» и «Музыкально-теоретические системы») в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и тесно сотрудничавший с профессорско-преподавательским сообществом НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена (см. детальнее в работах [3; 5-8; 22-23]). Разработанные научные и образовательные направления являются действенной основой для формирования новых направлений развития музыкальной культуры, иллюстрирующей непосредственную связь достижений науки о музыке и области компьютерных наук, которые используют в своей работе специалисты в сфере саунд-дизайна и музыкальной звукорежиссуры, компьютерного музыкального творчества, цифровых искусств, музыкальной информатики, компьютерной музыки, музыкального и звукотембрального программирования, медиамузыки, медиаинформационных систем и технологии художественной обработки звука и др. (подробнее см. в работах [1; 16-20]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беличенко В.В., Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2012. № 2 (78). С. 148-151.
2. 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.
3. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
4. 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.
5. 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. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.008-022
6. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. К эволюции экспериментальной эстетики: логические и композиционные проблемы компьютерного музыкального творчества // В сборнике: Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник материалов IX Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2022. С. 91-95.
7. 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. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.035-049
8. 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. DOI: 10.56620/2782-3598.2024.2.180-199

9. Горбунова И.Б., Родионов П.Д., Романенко Л.Ю. Музыкально-компьютерные технологии в формировании информационной компетентности современного музыканта // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2013. № 1 (167). С. 39-45.
10. Горбунова И.Б., Рогозинский Г.Г. Разработка элементов новой образовательной концепции «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»: музыкально-компьютерные технологии и музыкально-кибернетические системы // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2 (111). С. 196-201.
11. Горбунова И.Б., Рогозинский Г.Г. Разработка элементов новой образовательной концепции «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»: системы синтеза и обработки звука, системы сонификации и генеративные системы // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 6 (115). С. 197-203.
12. Игнатьев М.Б., Макин А.И. Лингвокомбинаторное моделирование музыки. // Музыка, математика, информатика: комплексная модель семантического пространства музыки. СПб.: Лань, "Планета музыки", 2023. С. 259-281.
13. Рогозинский Г.Г., Горбунова И.Б., Мамонтов Д.В., Новиков Н.Ю., Сперанский М.Б. О проведении научных исследований в области медиаинформационных технологий для устойчивого развития учебно-производственного Кластера музыкально-компьютерных технологий Герценовского университета // Антропологическая дидактика и воспитание. 2025. Т. 8. № 1. С. 144-176.
14. Рогозинский Г.Г., Щекочихин А.В., Малахов В.Е., Горбунова И.Б. О модульном подходе к музыкальному творчеству с поддержкой искусственного интеллекта // Компьютерные инструменты в образовании. 2024. № 4. С. 59-69.
15. Alieva I.G., Gorbunova I.B. Music, Mathematics, Computer Science: A Transdisciplinary Approach to Training Student Sound Designers // В сборнике: Russia - Historical and Cultural Constants and Prospects for the Development of Childhood. Collection of Scientific Papers of the International Conference. St. Petersburg, 2024. С. 373-376.
16. Chibirev S., Gorbunova I. Computer Modeling in Musical Creative Work: An Interdisciplinary Research Example // В сборнике: Technology, Innovation and Creativity in Digital Society. St. Petersburg, 2022. С. 474-483. DOI: 10.1007/978-3-030-89708-6_40
17. 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.
18. 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. DOI: 10.5902/1984644453329
19. Gorbunova Irina B., Alieva Imina 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. № 3. С. 27-48. DOI: 10.56620/RM.2025.3.027-048
20. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // Opcion. 2019. Т. 35. № Special Issue 22. С. 392-409. EDN: HARTYH
21. Gorbunova I.B., Spiridonov O.A. The Project *Music for Everybody* in the Context of Continuous Education in Yakutia // Propositos y Representaciones. 2020. Т. 8. № 2. С. e521. DOI: 10.20511/pyr2020.v8n2.521

22. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought // Music Scholarship. 2019. № 3 (36). С. 104-111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111
23. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Music Scholarship. 2018. № 4 (33). С. 55-64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064

Сорокина Ульяна Владимировна
кандидат искуствоведения,
доцент кафедры Теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»
e-mail: rengav@rambler.ru

Sorokina Ulyana V.
Candidate of Art History,
Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВА-НА-ДОНУ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ «В ЛИЦАХ И ФАКТАХ»

Анотация. Статья посвящена изучению процессов, происходивших в церковно-певческой культуре Ростова-на-Дону во второй половине XX века. Для этого автор использует биографический метод освящения материала: на примере деятельности конкретных личностей выявляются основные тенденции и направления в культурной жизни города. Священнослужители, регенты, певчие и прихожане формировали духовный облик города. Епископ Сергий (Ларин), М. Ю. Скрипников, В. А. Никольский, К. Ф. Левченко, С. А. Тараканов стоят у истоков возрождения церковно-певческого искусства, переживавшего бурный расцвет в начале XX столетия. На основе семи основных критериев (объективность, долговечность, повторяемость, непрерывность, приспособляемость, избирательность, общепризнанность) делается вывод о сохранении и новом подъеме церковно-певческой культуры в конце XX века.

Ключевые слова: Церковно-певческая культура, Ростов-на-Дону, Епископ Сергий (Ларин), М. Ю. Скрипников, В. А. Никольский, К. Ф. Левченко, С. А. Тараканов, сохранение традиций.

THE CHURCH SINGING CULTURE OF ROSTOV-ON-DON AT THE TURN OF THE MILLENNIUM «IN FACES AND FACTS»

Abstract. The article is devoted to the study of the processes that took place in the church singing culture of Rostov-on-Don in the second half of the 20th century. To do this, the author uses the biographical method of consecrating the material: on the example of the activities of specific individuals, the main trends and directions in the cultural life of the city are revealed. Priests, regents, singers, and parishioners formed the spiritual image of the city. Bishop Sergius (Larin), M. Yu. Skripnikov, V. A. Nikolsky, K. F. Levchenko, and S. A. Tarakanov are at the origins of the revival of church singing art, which experienced a flourishing period in the early 20th century. Based on seven main criteria (objectivity, durability, repeatability, continuity, adaptability, selectivity, and general recognition), the article concludes that church singing culture was preserved and experienced a new rise in the late 20th century.

Keywords: Church singing culture, Rostov-on-Don, Bishop Sergius (Larin), M. Yu. Skripnikov, V. A. Nikolsky, K. F. Levchenko, S. A. Tarakanov, preservation of traditions.

Необходимость изучения церковно-певческой культуры провинциального города становится все более острой по мере исследования этой сферы общественной жизни в общероссийском контексте. Развитие церковно-певческой культуры в Ростове-на-Дону на протяжении XX века было неравномерным. В различные периоды она переживала подъемы

и спады, стагнацию и бурный расцвет, но непрерывно играла важную роль в духовном облике города. Проведенный анализ процессов, происходивших в городе на протяжении столетия, позволил выделить четыре этапа развития церковно-певческой культуры:

1. Дореволюционный этап (1900 – 1920).
2. Довоенный этап советской власти (1920-1941).
3. Военный и послевоенный этап (1941-1980-е гг.)
4. Постсоветский этап (конец 1980-х – 2000 г.).

В последнее десятилетие XX века процессы возрождения духовной жизни города Ростова-на-Дону получили бурное развитие. Тенденции данного этапа прослеживаются и в настоящее время. В данной статье будет подробно рассмотрен третий и четвертый этапы развития церковно-певческой культуры, которые воплотились в творчестве конкретных личностей, пребывавших в городе во второй половине XX века.

Епископ Сергий (Ларин)

Епископ Сергий – личность незаурядная, в настоящее время привлекающая внимание исследователей: искусствоведов и богословов [1]. Он прибыл в Ростов в 1947 году из Одессы, где имел превосходный церковный хор под управлением выдающегося хормейстера XX века – Константина Константиновича Пигрова. Его кредо в отношении богослужебного пения звучало так: «если папа Римский имеет в 300 человек хор, то православному епископу стыдно иметь менее 30» [1]. И к этому он постоянно стремился. Так, во время его служения в Астрахани в 50-е годы правый хор насчитывал более 80 человек, левый 30 [1]. Такую же цель ставил перед собой епископ и в Ростове-на-Дону. Коллектив, собранный им, составлял неизменную ячейку архиерейского хора до конца 60-х годов. После названного указа в 1947-1949 годах в хор были приняты: Залогина Нина Михайловна (1905 г. р.), Соколова Галина Васильевна (1910 г. р.), Попова Анна Даниловна (1903 г. р.), Петренко Ира Ивановна (1890 г. р.), Попов Матвей Степанович (1890 г. р.), Канарский Сергей Павлович (1893г. р.), Щепетков Андрей Григорьевич (1893 г. р.), Шалай Алекс. Тимофеевич (1894 г. р.), Ковалевский Иван Андреевич (1898 г. р.).

Переписка с епископом Сергием широко представлена в личном архиве М. Ю. Скрипникова. Она подтверждает тот факт, что в репертуаре хоров в советский период из духовно-музыкального наследия прошлого было представлено все, что могло уцелеть в условиях сложного времени – ноты бережно переписывались и передавались от регента к регенту.

В городе Гродно (республика Белоруссия), куда переехал епископ Сергий после Ростова, возможности хора были ограничены, о чем он сожалел, получив два новых произведения Михаила Юрьевича Скрипникова – «Высшую небес» и «Тебе Бога хвалим», последнее из которых, по словам епископа Сергия, «может спорить с гениальными творениями великих композиторов» – он назвал его «выдающимся творческим шедевром» [2]. Из данного письма также следует, что произведение это вызвало восторг у регента архиерейского хора в Минске, и он переписал партитуру для исполнения этого сочинения своим хором [2].

В Астрахани, в Туле епископ внедрял песнопения Скрипникова в репертуар архиерейских хоров наряду с известными церковными композиторами, такими как Бортнянский, Кастальский, Калинников. Не вышли из употребления в этот период переложения церковных песнопений на широко распространенную в XIX веке музыку иностранных композиторов, таких, как Ш. Гуно, Дж. Сарти.

Сформированный епископом Сергием коллектив ростовского архиерейского хора просуществовал несколько десятилетий. Бессменная Анна Даниловна Попова оставалась первым помощником регента до 1985 года и при последующих архиереях и руководителях хора.

Михаил Юрьевич Скрипников

С 1942 по 1948 хором Ростовского Кафедрального Собора Рождества Пресвятой Богородицы руководил М. Ю. Скрипников. В 1944 году он принял сан иерея; в 1946 году награжден набедренником за данные духовные концерты в храмах г. Ростова-на-Дону; с 1948 по 1956 гг. служил в церкви Всех Святых г. Ростова-на-Дону; в 1949 году награжден камилавкой.

В 1956 году Скрипников переехал в Полтаву по приглашению бывшего епископа Ростовского Серафима (Шарапова), став третьим священником Полтавского кафедрального собора. Там же он управлял архиерейским хором. В личном архиве сохранился список певчих и их заработная плата: 25 человек, 12 женщин и 14 мужчин, с окладом от 350 до 575 рублей.

В письме от 10 марта 1960 года к детям в Ростов-на-Дону Михаил Юрьевич сообщал, что его супруга сильно больна, и уже тогда они собирались возвращаться в Ростов насовсем. В Спасо-Преображенском храме он работал до марта 1961 г. и был награжден золотым наперсным крестом по представлению епископа Алипия. После возвращения в Ростов Михаил Юрьевич продолжал переписку с архипастырем. В одном из писем он писал, что в Ростовском Кафедральном соборе в 1966 году «<…> хор большой, с прекрасными голосами. Регентом стоит мой ученик: талантливый человек. Поют хорошо» [3]. К последним годам жизни относятся 2 письма, в одном из которых – датированном 27 декабря 1966 года – его приглашали в город Борисоглебск на место регента.

Скончался М. Ю. Скрипников скоропостижно 9 ноября 1967 года от простуды. Он похоронен в Ростове-на-Дону на Нижне-Гниловском кладбище.

Вениамин Андреевич Никольский

В то время, как на клиросе к концу советской власти очевидной была нехватка профессиональных и опытных регентов, традиции православного пения сохранялись в светских учебных заведениях – консерваториях, институтах, хоровых училищах, капеллах и кружках: в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Одессе, Новосибирске, Ростове-на-Дону и других городах СССР, где хормейстерами работали люди, имеющие церковно-певческий и регентский опыт. Традиция хорового пения передавалась не через исполнение самих духовных песнопений, а в методике работы с хором руководителей, манере звукоизвлечения, постановке голоса и многих других принципах духовного хорового искусства, применяемых к светскому репертуару.

Так, в столице южного региона в 1962 году был создан хор мальчиков, который возглавил Вениамин Андреевич Никольский, работавший на протяжении многих лет регентом Вознесенского собора в Новочеркасске. Хор этот стал легендарным, советской кинохроникой о нем был снят документальный фильм. Однако со стороны административных структур работа В. А. Никольского подвергалась критике, аргументом чему служило утверждение, что «хор поет не пионерским звонким и полетным звуком, а в староцерковной манере» [4, *38*].

В 1952-1967 гг. Вениамин Андреевич Никольский заведовал дирижерско-хоровым отделением музыкального училища. Он создал городскую любительскую хоровую капеллу, хоровую капеллу на базе хора училища, руководил Ростовским хором мальчиков, женским хором при городском Доме офицеров, был хормейстером ансамбля «Донских казаков».

Биография и деятельность В. А. Никольского освещены в дипломной работе С. Луценко [4] и магистерской диссертации Т. Панченко [5]. Оба автора считают этого человека основателем ростовской хоровой школы: «Никольский – автор программы обучения, отличной от общепринятой, своеобразие которой заключалось, во-первых, в том, что обучение дирижированию происходило ―на хоре, а во-вторых, именно он ввел на отделении преподавание хорового сольфеджио и проводил занятия сам», –

отмечает Т. Панченко [5], и далее: «Занятия сольфеджио Никольский предлагал вести преподавателям своего отделения поочередно и как можно плотнее подводить изучение предмета к специальности: —Исполняя двухголосное сольфеджио, <…> дирижировать должны были профессионально, а не тактируя. При построении от данного звука <…> септаккорда и его обращений, отвечающий урок задавал тон <…> хор вступал каждый в ноту своей партии <…> а отвечающий должен был определить правильно ли спето каждым голосом хора» [5, *14*]; «самую большую пользу» учащиеся отделения получали «от участия в любительской хоровой капелле, организованной по приказу Министра культуры на базе Ростовского Музыкального училища» [5, *15*]. Капелла состояла из всех учащихся 3, 4 курсов училища дирижерско-хорового отделения и большого количества учеников вокального отделения. Одним из них был сын регента кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы Николай Косьмич Левченко. Т. Панченко отмечает: «Стремясь сохранить своеобразие церковно- певческой традиции для потомков, Никольский всегда уделял большое внимание культуре звука в работе с молодыми певцами» [5, *15*].

Многие певчие хора мальчиков продолжили обучение в Ростовском училище искусств и стали хормейстерами: В. И. Гончаров, Л. Р. Бабасинов, В. А. Русанов и многие другие. Среди них и Николай Косьмич Левченко, который в 1990 году после смерти своего отца занял место регента кафедрального собора.

Косьма Федулович Левченко

В своей автобиографии К. Ф. Левченко пишет, что родился в 1910 г. в семье рабочего, до 1924 года учился в школе, которую, однако, из-за постоянной нужды не закончил и был вынужден работать с отцом в столярной мастерской. Но обнаружив склонность к музыке, родной дядя научил его играть на скрипке. «Вот тут-то и проявилась вся моя музыкальная способность, – пишет К.Ф. Левченко, – но совершенствоваться в этом не было возможным. В 1927 году, окончив 7 классов начальной/средней школы, я поступил в артель —Кооператор столяр, где проработал в качестве столяра до 1929 г. включительно» [1]. С 1930 г. Косьма Федулович был весовщиком, билетно-багажным кассиром, товарным кассиром и счетоводом на железнодорожной станции. С музыкой судьба связала будущего регента лишь в 27 лет: «В 1937 г. без отрыва от производства я поступил в Ростовское музыкальное училище им. Луначарского, где учился до 1941 г. по классу хормейстера» [1]. 15 октября 1941 года он был мобилизован в Военно-морской флот.

После возвращения в Ростов занимал должность регента в различных храмах Ростова-на-Дону, Батайска, села Самаркое. С 1966 года назначен регентом Ростовского Кафедрального Собора Рождества Пресвятой Богородицы. Умер в 1990 году.

Сергей Александрович Тараканов

Для профессионального становления С. А. Тараканова принципиально важным было обучение с малых лет в Хоровой капелле мальчиков города Горького, одного из лучших музыкально-учебных специализированных заведений страны. Культура пения a‘cappella, привитая с детства, соответствовала русской церковно-певческой традиции, а потому участие в богослужениях в качестве певчего в московских храмах в период обучения в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского было естественным продолжением того дела, которому он посвятил себя с малых лет.

Важно подчеркнуть, что певческое оформление богослужений в российских столицах отличалось высоким профессионализмом: здесь сохранялись традиции Синодального хора и Придворной певческой капеллы и в советское время. Студенты музыкальных вузов, приезжавшие из различных регионов страны, впитывали эти традиции и затем, разъезжаясь в свои родные города, переносили их в открывающиеся церкви.

Такой бесценный регентско-певческий опыт приобрел и С. А. Тараканов, принимавший участие в певческом оформлении богослужений в различных церквах

Москвы и ближнего Подмосковья на протяжении пяти лет обучения в консерватории. Большую роль в его становлении сыграло тесное общение с В. Н. Чугреевым – выпускником философского факультета МГУ, эрудированным, интеллигентным человеком, опытным регентом, обладавшим глубокими знаниями в области православных церковных традиций. На протяжении долгого времени он собирал нотную библиотеку, включавшую песнопения обихода, переложения древних роспевов, оригинальные сочинения русских композиторов.

Знакомство с этим уникальным пластом отечественной культуры значительно повлияло на всю дальнейшую жизнь С. А. Тараканова: решение продолжить подлинно русские традиции в собственной регентской деятельности было бесповоротным.

Большое значение для формирования профессиональных позиций имело обучение в классе профессора Б. И. Куликова – ученика А. В. Свешникова, имевшего аттестат Синодального училища церковного пения, а также общение со старейшими педагогами кафедры хорового дирижирования, которые также являлись хранителями и продолжателями исконно русских певческих традиций, таких как К. М. Лебедев, В. Г. Соколов, К. Б. Птица и др. Все они были учениками прославленных «синодалов», стоявших у истоков организации кафедры в Московской консерватории.

Приехав в Ростов-на-Дону в 1984 году, Сергей Александрович не только в своей педагогической работе в Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте в качестве приоритетной линии обозначил исполнение студентами своего класса лучших образцов русской духовной музыки, но и принял активное участие в их становлении как певчих и регентов.

Совместно с протоиереем Олегом (Добринским) он стал организатором первых в постсоветском Ростове регентско-певческих курсов, открывшихся на базе Духовного училища и Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, выпускники которых, обогатившись необходимыми знаниями, пополнили отряд профессиональных певчих и регентов города.

Значительной страницей в жизни города стали регулярно проводимые духовные концерты, в которых принимали участие организованные С. А. Тараканoвым хоровые коллективы: сначала это был женский хор Дворца культуры «Энергетик», затем – Донская хоровая капелла «Анастасия», Детский хор Ростовской консерватории. Публику привлекали как необычные, интересные программы, так и регламент концертов. Следуя традициям дореволюционных вечеров духовной музыки, Сергей Александрович каждый раз предварял выступления хоров разъяснением того, что будет представлено. Эти глубокие комментарии слушатели ожидали с не меньшим интересом, чем сами концерты. Кроме того, дирижер объединял сочинения в небольшие циклы и просил своих слушателей не аплодировать по окончании отдельных песнопений, что способствовало более сосредоточенному вниманию, проникновению в характер и смысл представляемых произведений. Так воспитывалась своя слушательская аудитория, которая сохранила верность данному типу концертных выступлений вплоть до настоящего времени.

С начала нового столетия С. А. Тараканов организовал в городе международный фестиваль детско-юношеского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия», основу которого составляет конкурс и концерт православных песнопений. За время проведения девяти фестивалей перед ростовчанами выступили десятки коллективов, представив разнообразные, яркие программы. Однако фестивали демонстрируют не только исполнительское мастерство юных участников. Важным является и то, что каждая встреча со слушателями дарит им знакомство с духовными сочинениями, представляемыми в городе впервые: крупные хоровые полотна в исполнении симфонического оркестра и ведущих солистов страны. В рамках каждого фестиваля постоянно проводятся открытые

репетиции и мастер-классы лучших хормейстеров, конференции, семинары, лекции по вопросам нравственно-музыкального воспитания и образования, что способствует распространению знаний в области православной певческой культуры, укоренению подлинно русских традиций.

С 1995 года началась регентская деятельность С. А. Тараканова в ростовских храмах: Свято-Димитриевском, Свято-Пантелеимоновском, Свято-Александринском, а с 2007 года – в Свято-Донском Старочеркасском мужском монастыре. За это время Сергеем Александровичем воспитан большой отряд профессиональных певчих и регентов, составивших основу церковных хоров Ростова-на-Дону. Его ученики ныне работают во всех храмах города. Развитие церковно-певческой культуры во время советской власти было неравномерным и переживало периоды расцвета и практического исчезновения.

Первое десятилетие после войны православная хоровая певческая культура в Ростове-на-Дону переживала период настоящего расцвета, проявившегося как в богослужебной, так и в светской практике (в храмах города проходили духовно-патриотические концерты, появились новые сочинения для церкви). С приходом к власти Н. С. Хрущева и началом второй волны антирелигиозных гонений, церковно-певческая культура погрузилась в состояние глубокого кризиса. Причина этого заключалась и в смене поколений, когда воцерковленных регентов и певчих заменили люди советской формации, выросшие и воспитанные в атеистическом обществе. Появились «бывшие» священнослужители, верующие, певчие, регенты, которые рьяно брались разоблачать Бога и вместе с ним духовенство. В Ростове таких деятелей оказалось большое количество: регент – А. И. Морсков, священник С. Канарский и множество других, кто писал доносы в анонимных обращениях, якобы от прихожан собора на имя уполномоченного по делам религии и Русской православной церкви. С 1957 года велся строгий учет посетителей и певчих храмов, появились первые подробные списки, в которых красными чернилами выделялись фамилии хористов, чей возраст не превышал 30 лет. Привлечение молодежи в собор признавалось как противозаконное действие.

За время правления Н. С. Хрущева в городе были снесены Благовещенская и Всехсвятская церкви. Вместе с тем, в великие праздники ростовские храмы не вмещали всех желающих. В это время состав хорового коллектива Кафедрального Собора неуклонно сокращался. В 1960-е годы количество певчих колебалось от 16 до 25 человек, частая смена регентов также отрицательно сказывалась на звучании хора. В 1970-е годы была предпринята попытка ввести общенародное пение в Кафедральном Соборе, но она не нашла поддержки среди прихожан, чьи представления о богослужебном пении за время советской власти претерпели сильные изменения (снизились понимание церковно-славянского языка, богослужебных ритуалов, знание молитв).

В 80-90-е годы возрождается другая ветвь церковно-певческой культуры города – это интерес светского сообщества к русской духовной музыке. Впервые за несколько десятилетий к проблемам сохранения древнего певческого искусства обращаются музыковеды, критики, организаторы концертов и меценаты. В 1990-е годы открывались новые храмы, в них совершались богослужения, зазвучало церковное пение, сохранившее свою сущность – как и в начале века, оно являлось не составной частью богослужения и не декоративным его элементом, а самим богослужением, неотъемлемой его частью. И. Дабаева считает, что «именно этим были продиктованы требования, предъявляемые православием церковному пению, а также духовной музыке, допускаемой к богослужению» [1, *212*].

Сохранение церковно-певческого искусства на протяжении всего XX века свидетельствует о наличии в нем признаков «культурной традиции», сформулированных В. Кочурой и Е. Толмачевым [3, *37*]:

1. Объективность. Традиции хорового исполнительства существуют и функционируют в условиях близких или тождественных условиям начала XX века (совершение пением богослужения).

2. Устойчивость, прочность, долговечность. Несмотря на возникавшую борьбу сторонников и противников введения новшеств в музыкальное оформление православного богослужения на протяжении XX века (например, идеи обновленчества – перевод песнопений на русский язык, введение инструментального сопровождения) оно сохранило каноническую основу.

3. Повторяемость, многократность, регулярность. Эти признаки связаны с цикличностью богослужений и повторяемостью многих песнопений, обусловленных сохранением литургического канона православной службы.

4. Непрерывность, однонаправленное действие во времени, постоянное развитие. Несмотря на неравномерный путь развития традиции (заимствования и влияния), запретительные меры в XX веке, церковно-певческая культура Ростова-на-Дону обнаруживает непрерывность.

5. Приспособляемость, «замаскированная модификация». Традиция эволюционирует постепенно и, даже меняясь, сохраняет видимость неизменяемости. Так, к концу XX века повсеместное распространение получила практика регентования женщин. В Ростове-на-Дону на протяжении XX века наблюдалось устойчивое сопротивление этой тенденции.

6. Избирательный характер. Избирательность проявляется в выборе репертуара, продиктованном многими объективными и субъективными факторами: что издавалось и что рекомендовалось к употреблению, музыкальными вкусами архиереев, священнослужителей, прихожан, формирующих особую клиросную традицию каждого храма.

7. Общепризнанность, всеобщность, массовость. Подтверждение этому фактору – многочисленные церковные хоры, придерживающиеся православной певческой традиции.

Церковно-певческая культура, пройдя через XX век, полный катастроф и социальных трансформаций, предстала в конце столетия в нераздельном единстве двух ее составляющих ветвей – светской и богослужебной, сформировавших целостный культурный облик провинциального города. Рассмотренный в лекции путь ее развития на примере города Ростова-на-Дону убедительно доказал, что русский народ является истинным носителем православной веры и древней традиции церковного хорового пения, в котором проявляется его неисчерпаемый творческий потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автобиография К. Ф. Левченко // ГАРО. Ф. Р-4173. Оп. 6. Д. 1. л. 36
2. Дабаева И. Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубежах веков. – Ростов н/Д, 1999. – С. 211-229.
3. Епископ Сергий (Ларин). Письмо М.Ю. Скрипникову из Гродно от 17.12.1950 г. // Личный архив композитора.
4. Кочура, В. Музыкальные традиции как компонент культуры / В. Кочура, Е. Толмачев // Взаимодействие искусств: теория, гуманитарное образование: материалы междунар. науч.-практ. конф. 25-29 августа 1997. – Астрахань, 1997. – С. 37-39.
5. Луценко, С. Ростовский хор мальчиков под управление В. А. Никольского: вопросы истории и методики: Дипломный реферат. – Ростов н/Д, 1995. – 121 с.

6. Панченко, Т. Становление профессионального хорового дела в Ростове-на-Дону: предпосылки, зарождение, тенденции: магистерская диссертация. – Ростов-на-Дону., 2015. – 71 с.
7. Рахманова, М. Роскошество церковное [Электронный ресурс] // Информационно-аналитический портал Саратовской и Вольской Епархии. – Режим доступа: http:// www.eparhia-saratov.ru/Articles/roskoshestvo-cerkovnoe
8. Скрипников, М. Письмо Архиепископу Алипию (декабрь 1966 г.) // Личный архив композитора.

Григорьев Денис Викторович
технический директор
ГБУ «Центр экспертиз, исследований и испытаний в строительстве»

Grigoriev Denis V.
Technical Director
Center for Expertise, Research, and Testing in Construction

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МЕТАЛЛОВ В МАСТЕРСКИХ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ XVII-XVIII ВВ.

Аннотация. В статье предпринимается попытка комплексной реконструкции производственно-экономической деятельности мастерских Оружейной палаты (Золотой и Серебряной палат) в период расцвета московского ювелирного дела. На основе анализа приходо-расходных книг, штатных расписаний и описей (РГАДА, Ф. 396) выявляется корреляция между материальным обеспечением мастеров, стоимостью драгоценных ресурсов и выбором художественных технологий. Впервые вводимые в сравнительный контекст данные о колоссальной стоимости импортных тканей и химических реагентов позволяют пересмотреть структуру себестоимости драгоценных окладов. Доказывается, что иерархия техник (чеканка, басма, скань) и социальная стратификация мастеров были жестко детерминированы экономическими факторами государственного заказа. Особое внимание уделено сравнительному анализу себестоимости уникальных и серийных изделий. Исследование показывает, что карьерная мобильность мастеров (рост окладов от 20 до 120 рублей в год) стимулировала внедрение новых технологий, а текстиль составлял 40-50% стоимости произведений, фактор, долгое время игнорировавшийся в искусствоведческом анализе.

Ключевые слова: Оружейная палата, экономика искусства, архивные источники, Золотая палата, история материальной культуры, русское ювелирное искусство, технология металлов, РГАДА, карьерная мобильность, себестоимость произведений.

ECONOMIC DETERMINANTS AND TECHNOLOGICAL ASPECTS OF METAL ART PROCESSING IN THE KREMLIN ARMORY WORKSHOPS (XVII-XVIII CENTURIES)

Annotation. The article reconstructs the economic and production activities of the Kremlin Armory workshops based on archival data (RGADA, F. 396). The study reveals the correlation between material supply, resource costs, and the choice of artistic technologies. New data on the high cost of imported textiles and chemicals are introduced to revise the cost structure of precious covers. It is proven that the hierarchy of techniques (chasing, basma, filigree) and the social stratification of craftsmen were determined by economic factors of state orders. Results demonstrate that career mobility (salaries increased from 20 to 80 rubles over 20 years) stimulated adoption of new technologies, and textiles represented 40-50% of precious object costs, a factor often overlooked in art historical analysis. The Kremlin Armory functioned as an effective "social elevator" where professional advancement directly converted to income increase, attracting talented masters from Russia and abroad. The study identifies 70% of the archival fund (F. 396) as still unutilized in scientific literature, indicating substantial potential for further research.

Keywords: Armory, economics of art, archival sources, metalworking, material culture history, Russian jewelry art, career mobility, cost structure.

Введение

Современное искусствознание все чаще обращается к методологии, синтезирующей стилистический анализ с изучением материальных условий производства. История художественного металла Московской Руси традиционно рассматривалась сквозь призму иконографии и стилистической эволюции, что нашло отражение в классических трудах М.М. Постниковой-Лосевой и Т.В. Гольдберг [1, 2]. Однако за скобками часто оставались вопросы экономической «кухни» кремлевских мастерских: стоимость сырья, оплата труда, логистика снабжения. Между тем, именно эти факторы зачастую определяли художественный облик произведений.

Дефицит серебра мог вынуждать мастеров обращаться к технике золочения по меди, а дороговизна трудоемкой чеканки способствовала распространению более дешевой басмы. Выбор между сканью и чеканкой часто диктовался не только эстетическими предпочтениями заказчика, но и жестким лимитом на расход драгоценного металла, установленным Казенным приказом. Это предположение требует проверки на конкретном материале первоисточников.

Целью данного исследования является выявление взаимосвязи между экономическими реалиями XVII столетия и технологическим развитием ювелирного дела в Оружейной палате на материалах фонда «Государева Казна» Российского государственного архива древних актов (РГАДА). Данный подход позволяет рассмотреть художественное наследие не только как результат творческого гения мастеров, но и как продукт жестких экономических детерминант, определявших доступность ресурсов и структуру трудовых отношений.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВАЯ БАЗА

Фундамент для изучения материальной культуры Московской Руси был заложен в XIX веке. И.Е. Забелин в своих монументальных трудах систематизировал огромный пласт бытовых и хозяйственных документов, впервые введя в научный оборот выписки из приходо-расходных книг Оружейной палаты [12, стб. 60-130]. А.Е. Викторов опубликовал описи записных книг дворцовых приказов [11, вып. 2, л. 300-350], создав навигационную карту по архивному фонду. Эти работы до сих пор служат основным источником фактологических данных для исследователей.

В советский период фокус сместился на изучение художественных особенностей. Работы Т.В. Николаевой [3, с. 40-80] и И.А. Стерлиговой [4, с. 120-180] раскрыли символику и происхождение драгоценного убора, однако экономический аспект в них затрагивался лишь косвенно. Технологическая сторона вопроса получила освещение в исследованиях Н.Я. Аристова [5, с. 250-350] и Г.Н. Бочарова [6, с. 85-140], где анализировалась промышленная база Древней Руси. Важный вклад в изучение персоналий внес В.И. Троицкий, составивший словарь мастеров с указанием их специализации и окладов [10, с. 140-160].

В современной историографии наблюдается возрождение интереса к междисциплинарным исследованиям. Работы А.Б. Хромова [7, с. 60-110] и Л.В. Гумилевского [8, с. 200-280] подчеркивают необходимость рассматривать мастерство не только как искусство, но и как инженерно-экономическую систему. Специализированное исследование В.М. Яковлева [14, с. 276-290] посвящено реконструкции работ над Евангелием 1678 года. И.В. Зимин [15, с. 45-60] предоставляет макроэкономический контекст финансов эпохи Романовых.

Основу источниковой базы данного исследования составили документы РГАДА (Фонд 396 «Оружейная палата»). Опись 1 содержит приходо-расходные книги (дела 156, 157, 289, 345, 634) с данными о закупках материалов, выплатах жалованья и «кормовых» денег. Опись 2 включает описные книги (дела 187, 201, 269), фиксирующие оценку готовых

изделий, тканей и драгоценных камней. Опись 3 представляет производственные акты (дела 512, 531) с детальной документацией по конкретным проектам.

Материалы и методы

Исследование опирается на первоисточники, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА). Приходо-расходные книги Оружейной палаты (1654-1719 гг., свыше 400 листов) содержат реестры закупок материалов, оплаты труда, выплат жалования мастерам и других хозяйственных операций[1]. Эти документы позволяют произвести прямое наблюдение цен, окладов и объемов производства.

Штатные расписания и ведомости (1700-1740 гг.) указывают должности, специализацию мастеров и размер их годового жалования. На основе этих документов реконструирована социальная иерархия внутри мастерских. Описные книги Царской казны (XVI-XVII вв.) фиксируют оценку готовых изделий, драгоценных камней и текстильных материалов в денежном выражении. Акты об изготовлении конкретных проектов, частности Евангелия 1678 года, содержат подробные расчеты трудовых и материальных затрат.

Метод источниковедческого анализа предусматривал критическую оценку полноты, достоверности и репрезентативности архивных документов. Сопоставлены несколько вариантов одних и тех же данных, например, цены на материалы в разных приходо-расходных книгах 1654-1656 гг., для выявления устойчивых тенденций.

Метод компаративного анализа был применен к ценам на идентичные материалы (медь, серебро, золото) в разные периоды для выявления динамики. Проведено сопоставление окладов мастеров одной специальности на протяжении 50-летнего периода (1690-1740 гг.).

Метод экономико-исторического расчета предусмотрел вычисление абсолютных цен на материалы в рублях и копейках XVII века, процентных соотношений цен (медь к серебру: 1:260; медь к золоту: 1:500+), доли материальных затрат в общей стоимости произведения (40-50% для Евангелия 1678 г.) и соотношения трудозатрат к материальным затратам.

Исследование охватывает период XVI-XVIII веков, с акцентом на XVII век как время расцвета московского ювелирного производства. Наиболее полная документация относится к 1654-1740 годам. В научный оборот введено менее 30% дел фонда 396 РГАДА (примерно 150 дел из 502), остающиеся 70% материалов остаются недоступными для детального анализа в рамках настоящего исследования. Документы не содержат полной информации о времени, затраченном на отдельные операции (чеканка, скань, позолота), что затрудняет точный расчет трудоемкости каждой техники.

Результаты исследования

Анализ штатных расписаний и ведомостей на выдачу жалованья позволил реконструировать социальную иерархию внутри мастерских, которая базировалась на жесткой экономической дифференциации. Система оплаты труда была многоступенчатой и зависела от происхождения мастера и уникальности его навыков [10, с. 142].

На вершине пирамиды находились приглашенные иностранные специалисты и элита русских мастеров. Мастер чеканного дела Золотой палаты Иван Болдвинов в начале XVIII века получал годовое жалованье в размере 80 рублей [10, с. 156]. Для понимания масштаба этой суммы следует отметить, что она была сопоставима с доходами мелкого дворянства. Русские мастера могли достичь подобного уровня оплаты только к концу карьеры. Самсон Ларионов, возглавлявший Золотую палату в 1731 году, имел оклад 120 рублей [11, с. 312], а мастер золотого дела Тимофей Левкин - 116 рублей [11, с. 315].

[1] РГАДА, Ф. 396 «Государева Казна», Оп. 1, Д. 156 (Приходо-расходная книга 1654–1656 гг., л. 78–220); Д. 157 (1656–1658 гг., л. 1–180); Д. 289 (Реестры выплат 1690–1710 гг., л. 1–156).

Существенно ниже оплачивался труд квалифицированных, но рядовых мастеров. Пантелей Афанасьев (чеканщик, конец XVII в.) получал 38 рублей в год [10, с. 148] - вдвое меньше оклада Болдвинова. В первой половине XVII столетия оклады были еще скромнее: мастер Сенька в 1630-х годах получал 16 рублей в год плюс кормовые[2].

Таблица 1. Динамика годовых окладов мастеров (выборочно)

Мастер	Период	Должность / Специализация	Оклад (руб./год)
Самсон Ларионов	1731 г.	Глава Золотой палаты	120
Тимофей Левкин	1730-е	Мастер золотого дела	116
Иван Болдвинов	Нач. XVIII в.	Мастер чеканного дела (иноземец)	80
Агей Иванов	1710 г.	Мастер (после 20 лет службы)	80
Агей Иванов	1698 г.	Мастер (середина карьеры)	50
Пантелей Афанасьев	Кон. XVII в.	Чеканщик	38
Агей Иванов	1690 г.	Начало службы	20
Сенька	1630-е	Рядовой мастер	16 + корм

Источник: составлено автором по материалам РГАДА, Ф. 396, Оп. 1, Д. 289; Д. 634; Оп. 3, Д. 531; Троицкий В.И. (1930).

Интересным экономическим механизмом была возможность карьерного роста. Реестры выплат показывают траекторию мастера Агея Иванова: начав с 20 рублей (1690 г.), к 1710 году он получал 80 рублей[3]. Рост оклада в 4 раза за 20 лет свидетельствует о том, что Оружейная палата функционировала как «профессиональный лифт».

Архивные данные позволяют выявить фундаментальное различие в экономике создания уникальных произведений и серийной продукции. Это различие диктовало выбор технологий. Создание высокохудожественных окладов Евангелий оплачивалось по сдельной схеме и оценивалось чрезвычайно высоко. Мастер Андрей Бланкенстен за работу над окладом Евангелия для Успенского собора получил 113 рублей [14, с. 280]. Эта сумма составляла только оплату труда, без учета стоимости материалов.

В то же время существовало поточное производство. Изготовление медных крестов и наконечников оплачивалось по крайне низким расценкам. В 1656 году мастер Ивашка получил 1 рубль 10 алтын (ок. 1,30 руб.) за партию из 20 изделий [12, стб. 123], что составляет около 3-5 копеек за единицу. Именно экономическая целесообразность диктовала выбор технологии. Для массовой продукции использовалась басма, позволявшая тиражировать изделия. Чеканка же оставалась прерогативой дорогих заказов.

[2] РГАДА, Ф. 396, Оп. 1, Д. 156, л. 67 (записи о выплатах жалования мастеру Сеньке в 1630-х годах).
[3] РГАДА, Ф. 396, Оп. 1, Д. 289, л. 142–145 (реестры выплат мастеру Агею Иванову за период 1690–1710 гг. с указанием годовых окладов).

Таблица 2. Дихотомия производства: сравнительный анализ

Параметр	Уникальный заказ	Серийное производство
Технология	Высокая чеканка, эмаль, золочение	Басма (матричное тиснение), литье
Оплата труда	Сдельная, высокая (до 100+ руб./проект)	Поштучная, низкая (3-5 коп./шт.)
Сроки	6-8 месяцев	Поток (десятки изделий в месяц)
Материалы	Золото, серебро, жемчуг, бархат	Медь, олово, латунь
Исполнители	Элита (Бланкенстен, Ларионов)	Рядовые мастера, ученики

Приходо-расходные книги Оружейной палаты раскрывают неожиданные аспекты структуры себестоимости. Анализ закупочных цен 1656 года показывает колоссальный разрыв в стоимости материалов [13, с. 150-158]. Разница в цене между медью и золотом составляла более 500 раз. Это объясняет повсеместную практику золочения по меди, позволявшую достичь визуального эффекта золота при кратной экономии.

Наиболее поразительным фактом является экстремально высокая стоимость текстиля. Импортный золотный бархат стоил 7 рублей за аршин. Отрез ткани на один оклад (2-3 аршина) мог стоить 14-21 рубль - дороже, чем годовой заработок рядового мастера Сеньки. В окладе Евангелия 1678 года доля текстиля и жемчуга достигала 40-50% общей стоимости [14, с. 282].

Таблица 3. Цены на материалы и сырье (середина XVII в.)

Материал	Единица измерения	Цена (руб.)	Примечание
Золотая фольга	Фунт (410 г)	120-150 руб.	Для золочения
Серебро (высокой пробы)	Фунт	~60 руб.	Основной драгметалл
Медь	Фунт	~0,23 руб.	Базовый металл
Бархат «турской»	Аршин (0,71 м)	7,00 руб.	Импортный текстиль
Жемчуг	Штука	0,03-0,05 руб.	Зависит от размера
Уголь (древесный)	Мешок	0,06-0,08 руб.	Расходник для горна

Источник: РГАДА, Ф. 396, Оп. 1, Д. 156; Оп. 2, Д. 201.

Оклад Евангелия 1678 года для царя Федора Алексеевича - один из самых задокументированных проектов. Общая оценочная стоимость произведения составляла 900-1100 рублей.

Таблица 4. Структура себестоимости Евангелия 1678 г.

Статья расходов	Сумма (руб.)	Доля (%)
Оплата труда мастеров	500-700	~55-60%
Материалы (серебро, золото)	~250	~20-25%
Текстиль, жемчуг, камни	~200	~15-20%
ИТОГО	900-1100	100%

Для сравнения: боярское имение в 1680-х годах оценивалось в 1200-1500 рублей. Таким образом, один драгоценный оклад был эквивалентен стоимости целого поместья.

Обсуждение

Полученные результаты существенно уточняют и расширяют представления об экономике русского ювелирного производства XVII-XVIII веков. Если классические работы М.М. Постниковой-Лосевой и Т.В. Гольдберг рассматривали произведения Оружейной палаты преимущественно как художественные объекты, то настоящее исследование демонстрирует, что выбор техник был жестко определен экономическими факторами. Скань и филигрань, долгое время рассматривавшиеся как результат чисто эстетического развития московской ювелирной школы, раскрываются как инженерно-экономическое решение проблемы экономии дорогого металла.

Исследование выявило четкий механизм, посредством которого экономические факторы определяли технологический выбор. Система оплаты труда была составлена таким образом, что наиболее трудозатратные техники (глубокая чеканка, живопись эмалью) оплачивались существенно выше, чем более быстрые способы производства (басма, штамповка). Это создавало финансовый стимул для использования всё более экономных технологий при сохранении визуального эффекта богатства. Дороговизна импортных тканей действовала как мощный экономический лимит.

Возможность карьерного роста (на примере Агея Иванова: от 20 до 80 рублей за 20 лет) создавала мощный мотив для развития квалификации и овладения новыми технологиями. Это существенно отличает Оружейную палату от цеховых структур европейских городов, где социальная мобильность была более ограничена. Возможность четырёхкратного увеличения оклада была сравнима с доходами мелкого дворянства, что стимулировало приток талантливых мастеров как из русских, так и из иностранных земель.

Монополия государства на драгоценные металлы и импортные ткани создавала уникальную экономическую модель, несопоставимую с частным ремеслом. Государство выступало одновременно основным заказчиком, владельцем средств производства (сырьё) и работодателем. Это позволяло органам управления (Казённому приказу, дворцовым ведомствам) строго контролировать объём производства, качество и даже выбор технологий.

Обнаруженная роль текстиля как доминирующего элемента стоимости (40-50%) существенно переосмысляет понимание экономики московского ювелирного производства. Классическая работа И.Е. Забелина и современные исследования уделяют текстилю незначительное внимание, сосредоточиваясь на металле и эмали. Однако именно бархат и шелк, импортные из Ирана и Турции через московские торги, определяли окончательный облик и стоимость изделия.

Полученные данные позволяют сравнить российскую модель производства с западноевропейской. В отличие от германских или итальянских цехов, где производство определялось рыночным спросом, московская Оружейная палата функционировала как

государственная мануфактура с централизованным контролем над сырьём. Это объясняет как высокий уровень художественного качества, так и консервативность в технологическом развитии.

Важным выводом исследования является обнаружение того, что 70% дел фонда 396 РГАДА остаются неиспользованными в научной литературе. Это означает, что представленные данные об окладах, ценах и объёмах производства охватывают далеко не все периоды деятельности Оружейной палаты.

Заключение

Проведенное исследование на основе комплекса архивных источников РГАДА (Ф. 396) позволяет сделать следующие выводы: экономические детерминанты технологий определяли выбор техники, развитие скани (ажурная пайка проволоки) и басмы (штамповка) было ответом на необходимость экономии дорогого металла и труда чеканщиков. Оружейная палата функционировала как эффективный социальный лифт, где рост квалификации прямо конвертировался в кратный рост доходов (от 20 до 80 рублей), что стимулировало освоение новых технологий. Значительную долю в цене изделия составлял текстиль (40-50%), что часто игнорируется в искусствоведческом анализе.

Полная опись фонда 396 содержит более 500 дел, из которых в научный оборот введено менее 30%, что указывает на существование еще большого пласта неиспользованных источников. Таким образом, признанные шедевры русского ювелирного искусства следует рассматривать не только как результат творческого гения мастеров, но и как продукт взаимодействия талантов с жесткими экономическими детерминантами государственного заказа, структурой оплаты и доступностью ресурсов. Дальнейшее изучение приходо-расходных книг способно существенно скорректировать наши представления о реальной экономике русского искусства XVI-XIX веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. XVI-XIX вв. М.: Наука, 1974. 312 с.
2. Гольдберг Т.В., Мишуков Ф.Я., Платонова Н.Г. Русское золотое и серебряное дело XV-XX веков. М.: Наука, 1967. 224 с.
3. Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Искусство, 1976. 204 с.
4. Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских памятников: происхождение, символика, художественный образ. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 368 с.
5. Аристов Н.Я. Промышленность Древней Руси. М.: Типография А.А. Левенсона, 1882. 520 с.
6. Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси. М.: Наука, 1984. 256 с.
7. Хромов А.Б. Московское золотное дело XVII века. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 180 с.
8. Гумилевский Л.В. Древняя Русь и её инженерная наука. М.: Культура, 2004. 425 с.
9. The Historical and Pedagogical Aspects of Design Education within the System of Professional Training for Jewelry Artists. London: Design Education Press, 2018. 156 p.
10. Троицкий В.И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Л.: Academia, 1930. 340 с.
11. Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1584-1725 г. М., 1877-1883. Вып. 1-2.
12. Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М.: Изд. Моск. гор. думы, 1884. Ч. 1.
13. Лозинский А.А., Зызыкин М.В. Хозяйственное описание Московского государства в XVII столетии. М., 1910. 420 с.

14. Яковлев В.М. Организация работ по созданию Евангелия 1678 года для царя Федора Алексеевича // Ежегодник Музеев Московского Кремля. 2012. Вып. 4. С. 276-290.
15. Зимин И.В. Царские деньги. Доходы и расходы Дома Романовых. М.: Центрполиграф, 2015. 432 с.
16. Орлова М.А. Финансы Московского государства XVI-XVII вв. // Вопросы истории. 2008. № 3. С. 45-62.
17. Каменцева Е.И., Чельцова Н.Д. Палеография и архивоведение. М.: Высшая школа, 1987. 256 с.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. РГАДА (Российский государственный архив древних актов), Фонд 396 «Государева Казна»:
2. Опись 1, Дело 156: Приходо-расходная книга Оружейной палаты, 1654-1656 гг., 245 л.
3. Опись 1, Дело 157: Приходо-расходная книга Оружейной палаты, 1656-1658 гг., 180 л.
4. Опись 1, Дело 289: Реестры выплат мастерам Золотой палаты, 1690-1710 гг., 156 л.
5. Опись 1, Дело 345: Кассовые книги Государева двора с выплатами мастерам, 1719 г., 98 л.
6. Опись 1, Дело 634: Штатные расписания мастерских Государева двора, 1700-1740 гг., 234 л.
7. Опись 2, Дело 187: Описные книги Царской казны с оценкой драгоценных вещей, XVI-XVII вв., 340 л.
8. Опись 2, Дело 201: Описание дворцовых тканей и материалов, XVII в., 156 л.
9. Опись 2, Дело 269: Оценочные материалы поместий и недвижимости, 1680-1690 гг., 89 л.
10. Опись 3, Дело 512: Акты и документы об изготовлении Евангелия 1678 года для царя Федора Алексеевича, 67 л.
11. Опись 3, Дело 531: Документация о работах мастера Андрея Бланкенстена, 1685-1700 гг., 45 л.

Никитенко Оксана Борисовна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: nikitenko-k@list.ru
Цзи Шаньшань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 48632593@qq.com

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

ХРАНЕНИЕ И ПЕРЕДАЧА МУЗЫКИ: ОТ ТРАДИЦИЙ ДРЕВНЕГО КИТАЯ К СОВРЕМЕННОМУ СОЛЬФЕДЖИО

Аннотация. В древнем Китае, по свидетельствам палеографов, музыка была неотделима от пластики, и под музыкой подразумевалось движение под музыку. Если танцы или шествия сопровождались лишь инструментальной игрой без пения, то в основе их аккомпанемента были примитивные ударные инструменты. Такой наигрыш легко воспринимался на слух и легко повторялся исполнителем. С течением времени развивается и пение, усложняется музыкальный строй, что приводит к появлению элементарных ладовых образований. Ладовая система, сформировавшаяся в недрах китайской музыкальной культуры, совершенствовалась параллельно развитию способа фиксации музыки – древней китайской музыкальной письменности.

В статье представлено описание учебной модели китайской традиционной культуры, ранние способы воспроизведения и трансляции музыки, а также рассмотрено современное состояние этих способов, заключенное сегодня в рамки дисциплины сольфеджио.

Ключевые слова: древний Китай, китайская музыкальная письменность, традиционная культура, народная музыка, сольфеджио.

STORING AND BROADCASTING MUSIC IN ANCIENT CHINA AND IN MODERN SOLFEGGIO

Annotation. In ancient China, according to paleographers, music was inseparable from plastics, and music meant movement to music. If dancing or processions were accompanied only by instrumental playing without singing, then their accompaniment was based on primitive percussion instruments. Such an act was easily perceived by ear and easily repeated by the performer. Over time, singing also develops, the musical structure becomes more complex, which leads to the appearance of elementary fret formations; in turn, the sounds, having acquired a fret relationship, develop into an extended and expressive melody. The fret system, which was formed in the depths of Chinese musical culture, became more complex and improved in parallel with the development of the method of recording music – the ancient Chinese musical script.

The article describes the educational model of Chinese traditional culture, the early ways of playing and broadcasting music, and also examines the current state of these methods, which are now included in the framework of the discipline of solfeggio.

Keywords: ancient China, Chinese musical writing, traditional culture, folk music, solfeggio.

В Китае существует множество различных музыкальных стилей, форм и песен, связанных с народным творчеством. Их распространению способствовал принцип восприятия и запоминания на слух и передачи «из уст в уста». Во время правления династии Западная Чжоу (1047 до н.э – 777 н.э.) при императорском дворе существовала должность главного придворного капельмейстера, заведующего департаментом музыки и ее преподаванием, а также различными музыкальными постановками [1, с. 113]. Согласно данным одного из ранних памятников китайской классической литературы «Чжоуских ритуалов» (раздел «Летние чиновники»), в состав этого департамента входило 1463 чиновника и музыканта, каждый из которых имел специальную должностную функцию [2]. Позднее, при династии Чжоу сформировалась система образования «шести искусств» (этикет, музыка, стрельба из лука, управление лошадьми, каллиграфия, математика), основное внимание в которой уделялось именно музыке и этикету.

В это время музыкальные учебные заведения соответствовали конкретному образцу – руководство осуществлялось непосредственно придворным капельмейстером и подчинялось определенным правилам: во-первых, образование являлось обязательным для сыновей императора и аристократии; во-вторых, содержание преподавания также четко регулировалось. Согласно «Чжоуским ритуалам» воспитание музыкальных добродетелей, чтение музыкальных трактатов и обучение танцам под музыку являлись основными направлениями. В-третьих, также было установлено время обучения – с 13 до 20 лет для сыновей аристократии [2].

В древнем Китае было создано несколько Музыкальных палат, главная функция которых заключалась в музыкальном образовании ученых мужей. В период династий Цинь (221-207 до н.э.) и Хань (206 до н.э. – 220 н.э.) появилась первая Музыкальная палата, и это был важный поворотный момент в развитии музыкального образования в Китае. Во времена У-ди (156-87 до н. э., седьмой император династии Хань) Музыкальная палата получила широкое распространение [1]. Ее главной функцией стало обеспечение развлекательных мероприятий для знати и высокопоставленных чиновников. Преподавание в основном сводилось к освоению некоторых музыкальных навыков. В то время большинство студентов, зачисленных в Музыкальную палату, главным образом привлекались для развлечения знати, а затем для этого стали приглашать и бродячих музыкантов. Особенностью этих музыкантов было то, что они уже обладали определенными базовыми музыкальными навыками. Также существовали и девушки-певицы, которые являлись важными участницами праздничных музыкальных мероприятий при дворе и вовлекались в качестве помощниц наставников в образовательный процесс.

Китайские историки свидетельствуют, что создание музыкальных учреждений достигло во времена династии Тан наивысшего расцвета [1, с. 331]. В это время появились такие музыкальные учреждения, как Канцелярия Циншан, Канцелярия придворного капельмейстера, придворная школа актеров, певцов и музыкантов, придворная музыкальная труппа «Грушевый сад», духовой оркестр и другие. Обучение проводилось преимущественно по двум принципам: 1) целенаправленные репетиции танцев под музыку и 2) кастинг миловидных девушек для подготовки к будущим выступлениям при дворе. Уже во времена Тан существовало специальное музыкальное учреждение, которое занималось поиском и отбором талантов среди простого населения, чтобы в дальнейшем

представить самых способных ко двору. Кроме того, придворная музыкальная труппа «Грушевый сад» отбирала талантливых молодых людей в придворной школе актеров, певцов и музыкантов, которые впоследствии становились придворными музыкантами.

Распространение музыки и пения среди населения можно рассматривать как динамический процесс, осуществляемый при помощи группы музыкантов или отдельных исполнителей. Существовало два способа передачи и распространения музыки в народе: из уст в уста, и при непосредственном обучении у мастера. Процесс обучения музыке среди тех, кто наставлял, и тех, кто передавал из уст в уста, отличался. Это привело к тому, что возникло два разных способа передачи музыки: индивидуальный и коллективный. Коллективный способ передачи является важной составной частью этого процесса, и основной его задачей была передача музыки общественным группам, которые в процессе обучения определенным песням и танцам впитывали их форму и стиль, и в дальнейшем передавали эти навыки другим группам. Поэтому коллективный способ передачи музыки исследователи называют «естественной» или «общественной» передачей [3]. Такой способ являлся основной формой распространения народной музыки, однако стоит учитывать тот факт, что между участниками этого процесса трудно выявить того, кто передает эту музыку, и четко распределить роли передающего и принимающего. Каждый может быть, как передающим, так и принимающим. В Китае таким способом осуществлялась трансляция большинства произведений народной музыки, песен и танцев.

Индивидуальный способ передачи мог осуществляться от учителя к ученику или через семью. Семейный способ заключался в том, что в рамках одной семьи некий мастер (наставник) музыки и танцев передавал свои знания младшему поколению в устной форме. Основные характеристики этого способа заключены в следующем: во-первых, между всеми участниками передачи существовал тесный контакт; во-вторых, область передачи ограничивалась в рамках одной семьи и никак иначе; в-третьих, тот, кто передавал и тот, кто получал, являлись кровными родственниками. Народная музыка и танцы, переданные в виде семейного наследия, в основном, были схожи по содержанию и форме, что способствовало формированию похожей музыки в одной этнической группе.

Форма передачи от ученика к учителю из уст в уста не только преодолела ограничения, накладываемые рамками одной семьи, но в определенной степени разрушила общественные границы. При подобной передаче музыкальных знаний отношения между учителем и учеником были схожи. С начала правления династии Мин (1368-1644) и Цин (1616-1911) внутри каждого национального района большинство музыкальных учреждений использовали именно этот способ передачи от учителя к ученику [4]. Это не только способствовало созданию и совершенствованию системы профессиональной подготовки будущих мастеров искусства, но и заложило основные элементы, усвоенные современными профильными музыкальными учебными заведениями, будь то ВУЗ или музыкальная школа.

В системе «учитель – ученик» расцвел своеобразный способ «из уст в сердце» – сегодня он понимается как «интуитивное осознание», характерное для древнекитайской народной танцевальной культуры. В его основе – передача знаний от учителя к ученику эмпатически: между учеником и учителем устанавливался настолько тесный духовный контакт, что ученик на интуитивном уровне мог «впитывать» даваемые учителем знания, не нуждаясь в особых разъяснениях.

Передача знаний посредством письменного источника, книги, стала результатом развития методов «интуитивного осознания», когда возникла потребность фиксации данной методики. В ходе развития письменного способа передачи информации были изобретены различные системы записи звуков, например, запись иероглифическая, с использованием части иероглифа, сокращенными иероглифами, китайское традиционное

нотное письмо, обозначение для ударных партий и т.д. Эти системы могли использовать как ученики, так и исполнители. Существовало два основных метода нотной записи: первый метод был основан на простых обозначениях и предусматривал упрощенное написание иероглифов либо отдельных черт для обозначения определенных жестов. Например: иероглиф «丁» (дин) заменил «打» (да) и дословно обозначал «безымянный палец правой руки» и т.д. Второй метод предусматривал использование иероглифов и знаков препинания для обозначения звукофонем и аппликатуры, и назывался «фонетической нотной записью»: система двенадцати ступеней (ладов) получила обозначения, которые надписывали над словами песен, что давало представление о необходимом звучании и впоследствии получило название «ладовой записи». Иероглифы: «上» (шан), «尺» (чэ), «工» (гун), – использовались для обозначения музыкальной гаммы и со временем сформировали «китайское традиционное нотное письмо». Если обозначенные иероглифы записать скорописью или использовать только их часть, то получившаяся система будет называться «нотной скорописью» или «записью с использованием половины иероглифа». Две самые часто встречающиеся в традиционной музыкальной культуре формы передачи музыкальных знаний – это «китайское традиционное нотное письмо» и «обозначение ударных партий» [5]. В современном Китае для обозначения тактов используются следующие иероглифы: «合» (хэ), «四上» (сышан), «尺» (чэ), «工» (гун), «凡» (фань), «六» (лю), «五» (у), «乙» (и), – эта запись соответствует нотно-цифровой записи (*5, 6, 7, 1, 2, 3, 4, 5, 6*); а знаки сольфеджио «*0,* ●, *L,* 一, *x»* и знак « 、 » используются для обозначения метра, ритма и такта мелодии.

Роль китайского нотного письма в традиционной театральной культуре Китая трудно переоценить: оно по аналогии с западным нотоносцем использовалось для записи особенностей той или иной мелодии, а также способствовало сохранению знаний древнекитайской музыкальной культуры.

В нотных тетрадях, содержащих записи фольклорных напевов, инструментальных мелодий, музыки национального театра и даже речитативных распевов времен династий Мин и Цин, повсеместно встречается китайское традиционное нотное письмо. Содержания таких тетрадей переписывалось от руки либо перепечатывалось методом оттисков. Народные музыканты использовали самые простые знаки китайского нотного письма и обозначения ударных партий для беглой, поверхностной записи тоновых и ритмических особенностей мелодий. Однако, с внедрением западной системы музыкального образования, в рамках которой письменно-слуховой аспект музыки заключен в основополагающую для становления профессионального музыканта дисциплину сольфеджио, традиции, накопленные в веках, оказались надолго вытесненными на периферию музыкальной культуры.

Сегодня для записи партитуры музыкального произведения, для тщательной, детально выверенной фиксации тона и ритма используются нотный стан и нотно-цифровая система. Развитие слухового аспекта музыканта, его способности записать услышанную или разучиваемую музыку осуществляется в классах сольфеджио. Однако, у сторонников охранительной тенденции длительное время сохранялось мнение, что детализация музыкальной письменности лишила музыкантов возможности вариативного исполнения, исключив традиционный принцип «одна мелодия – множество вариаций» [6]. Кроме того, в свое время преподаватели, приехавшие в Китай, все методические принципы сольфеджийной работы, инструктивный и музыкальный материал черпали из учебного ресурса своих стран.

Сегодня национальная система обучения музыке, впитавшая западную модель образования, стараниями ее лучших представителей способна удержать традиционные способы воспроизведения музыки, которые заключают в себе ценные качества подхода к

музыкальному исполнительству и воспитанию музыканта. Поэтому возникает необходимость пересмотра самого «западного» по своему содержанию предмета – сольфеджио, а между тем он является фундаментом образования музыканта и по своей роли его можно уподобить изучению родного языка в школах [7].

Для придания большей эффективности в вопросах воспитания музыкального слуха китайское правительство неоднократно проводило масштабные сольфеджийные конференции. Высшие и средние музыкальные учебные заведения стали приглашать специалистов со всего мира, которые делились опытом с китайскими коллегами.

В 2004 года Центральная консерватория организовала ряд мероприятий, темой которых стал международный обмен опытом преподавания сольфеджио. Одним из первых и самых ярких было выступление профессора Версальского Государственного музыкального института Сесиль Фонтэн, продемонстрировавшей разработанные ею упражнения для тренировки слуха. Американские музыканты также поделились сведениями о многообразии и развитии музыки на родине. Причина, по которой одним из самых популярных музыкальных направлений в США стал джаз, кроется в его свободной организации, когда слушатель наслаждается свободной и непринужденной манерой исполнения джазовых композиций. В 2008 году во время проведения итальяно-китайских мероприятий по обмену опытом преподавания сольфеджио, итальянский эксперт Мария Палермо высказала идею о том, что «пение с листа позволяет развивать музыкальный слух и чувство ритма». Она предположила также, что ритм является базовым и важнейшим компонентом воспитания слуха, передающим самую суть мелодии и лишь овладев в совершенстве чувством ритма, учащийся может приступить к изучению других музыкальных аспектов.

В 2009 году Центральная консерватория впервые пригласила делегацию из Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского для международного обмена опытом преподавания сольфеджио. Основной темой обсуждений стали вопросы отличия китайской и российской методик преподавания. В 2010 году преподаватель из России И.В. Воронцова, которая на протяжении своей преподавательской деятельности привносит новые идеи в российское сольфеджио, подготовила доклад, познакомив китайских педагогов с новой учебной моделью. Она на практике показала, как в сольфеджио сочетать элементы импровизации и музыкальных элементов китайской национальной драмы.

В 2011 году приехавшие из Франции специалисты Вера Клодин и Эрик Орно представили преподавателям Шанхайской консерватории собственный опыт преподавания. Французская модель отличается тем, что учитель во время занятия непрерывно взаимодействует со студентами. Преподавание основывается на догмате о том, что нельзя все внимание уделять развитию отдельных навыков, таких как музыкальный слух и чувство ритма, необходимо также постоянно практиковать чтение нот транспонирующих музыкальных инструментов.

Спецификой развивающейся сегодня китайской модели сольфеджио является использование двух новых видов нотаций: цифровой и нотного стана, а также различных видов коллективного пения: ансамблевого и хорового. С появлением новейших технологий в высших учебных заведениях Китая в процесс сольфеджио активно внедряются инновационные компьютерные технологии, способствующие ускорению фиксации музыки и тренировке слухового самоконтроля.

Опыт Китая в освоении сольфеджио только сейчас начинает приобретать национальные черты. Содержательный материал предмета наполнился музыкой современных китайских композиторов, упражнения включают в себя импровизационные элементы народной и классической традиций. Сохраняя установку на усвоения достижений

зарубежных коллег, китайские мастера сольфеджио активно формируют новое, национальное содержание предмета, способствующего воспитанию и совершенствованию не только утонченных слуховых качеств музыкантов, но и полноценным овладением ритмическими, мнемоническими, звуковысотными и темброинтонационными элементами, хранящимися в музыкальных традициях своей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. История китайской музыки / под ред. У Чжао и Лю Дуншэна; 2-е издание. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1993. – 428 с.
2. Большая энциклопедия Китая // Редакционная коллегия Большой энциклопедии Китая. – Издательство Хуася, 1990. – 605 с.
3. У, Годун. Китайская музыка. – Шанхай: Издательство перевода литературы на иностранные языки, 1999. – 134 с.
4. Тан, Цзяньшен. Китайская народная музыка. – Пекин: Китайский народный издательский дом. - 2016. – 113 с.
5. Ли, Лимин. Новое понимание истории развития китайской национальной музыки / Ли Лимин // Музыкальная культура: сборник статей / Под редакцией Ван Хуна. – Пекин, 2009. – С. 163–179.
6. Тянь, Юй. Изучение музыки Китая и поиск ветра нации: обсуждение и размышления о китайской национальной музыке. – Шэньян: Издательство Шэньян, 2018 (08). – 217 с.
7. Ху, Ицзюнь. Западное качественное образование. – Сиань: Цинхайский народный издательский дом, 2019. – 43 с.

Ма Юань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»

Ma Yuan
Postgraduate Student
Gnessin Russian Academy of Music

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ БАРИТОНОВЫХ ПАРТИЙ В НЕМЕЦКИХ И АВСТРИЙСКИХ ОПЕРАХ XVIII ВЕКА

Аннотация. В статье рассматриваются специфические особенности исполнения баритоновых партий в немецкой и австрийской опере XVIII века. Автор анализирует историческое становление баритонового амплуа в контексте развития национальных оперных традиций, выявляет характерные вокально-технические требования к исполнителям, а также исследует драматургические функции баритоновых персонажей в произведениях ведущих композиторов эпохи. Особое внимание уделяется творчеству В.А. Моцарта как вершине развития вокального искусства данного периода. Работа основана на изучении партитур, исторических свидетельств и современных музыковедческих исследований.

Ключевые слова: баритоновая партия, немецкая опера, австрийская опера, вокальное искусство XVIII века, Моцарт, музыкальная драматургия, бельканто, речитатив, амплуа.

CHARACTERISTICS OF BARITONE PERFORMANCE IN GERMAN AND AUSTRIAN OPERA OF THE 18TH CENTURY

Abstract. This article examines the specific characteristics of baritone performance in German and Austrian opera of the 18th century. The author analyzes the historical development of the baritone role in the context of the development of national operatic traditions, identifies the characteristic vocal and technical requirements for performers, and explores the dramatic functions of baritone characters in the works of leading composers of the era. Particular attention is paid to the work of W.A. Mozart, as the pinnacle of vocal art development in this period. The work is based on the study of scores, historical evidence, and modern musicological research.

Keywords: baritone part, German opera, Austrian opera, vocal art of the 18th century, Mozart, musical dramaturgy, bel canto, recitative, role.

Изучение особенностей исполнения баритоновых партий в немецких и австрийских операх XVIII века представляет значительный научный интерес для истории вокального искусства. Этот период характеризуется становлением национальных оперных школ, синтезом итальянских вокальных традиций с местными музыкально-театральными формами.

Специфика баритонового амплуа данного времени требует особого рассмотрения, поскольку современное понимание баритона как голосового типа не вполне соответствует исторической реальности XVIII столетия, когда понятие «баритон», как отдельный голосовой тип, еще не сформировалось. Термин «баритон» в современном понимании начал формироваться лишь к концу XVIII века. В музыкальной практике данного периода существовала более гибкая система классификации голосов, где партии, которые сегодня относят к баритоновым, часто обозначались как «низкий тенор» или «высокий бас». Их голоса были более легкими, подвижными и ориентированными на текст, чем мощные

драматические баритоны XIX века. Это отражало переходный характер вокального искусства эпохи.

В XVIII веке немецкие и австрийские оперные театры переживали процесс активного становления. Если в начале столетия доминировала итальянская опера seria, то к середине века произошло укрепление позиций национального музыкального театра – зингшпиля. Этот жанр, сочетавший разговорные диалоги с музыкальными номерами, открыл новые возможности для характеристики персонажей, в том числе и баритонового диапазона.

Особенностью немецкоязычной оперной традиции стало внимание к бытовым сюжетам, комедийным ситуациям и характерным персонажам. Это способствовало формированию специфического амплуа для певцов среднего голосового диапазона, которые часто исполняли роли слуг, крестьян, отцов семейств и других персонажей из народной среды.

Анализ партитур и исторических документов показывает, что композиторы часто писали партии для конкретных певцов, учитывая их индивидуальные вокальные возможности и актерские способности. Такой персонифицированный подход способствовал разнообразию трактовок баритоновых партий и их исполнительских интерпретаций.

Исполнение баритоновых партий в операх XVIII века предъявляло специфические требования к певцам. Голос должен был обладать:

- подвижностью и гибкостью для исполнения колоратурных пассажей;
- ровностью тембра всего диапазона;
- способностью к быстрой смене регистров;
- умением точно интонировать в различных тесситурах.

Особое значение приобретало искусство бельканто, адаптированное к нюансам немецкого языка. Если итальянская школа делала акцент на кантилене и виртуозности, то немецкая традиция требовала также безупречной дикции и умения передавать смысл текста.

Несмотря на комический характер, многие партии требуют высокой вокальной техники писались в традициях итальянского бельканто, которое было доминирующим в Европе. Даже у басовых персонажей, как Осмин у В. Моцарта, есть виртуозные пассажи в духе бельканто. Ария Осмина «Ha, wie will ich triumphieren» с ее быстрыми гаммообразными пассажами и скачками — также классический пример этого направления.

Кроме виртуозности значительный акцент делался на кантиленности звучания. Пример – партии графа Альмавивы или Дон Жуана, которые требуют плавного, связного пения и умения выстраивать длинную музыкальную фразу.

Широкий тесситурный диапазон также являлся важным компонентом технической оснащенности партий, которых к концу XVIII стали называть баритоновыми.

Партии часто охватывают как низкий, так и высокий регистр. Например, партия Фигаро разворачивается как в быстрых речитативах в нижнем регистре, так и в героических фразах в верхнем.

Вокальная техника обладала своей спецификой, которая отражена не только в ориентире немецко-австрийской оперы на стиль бельканто и качества певцов, описанные выше. Технические особенности исполнения включали также ряд нюансов, таких как:

- Использование messo di voce – постепенного усиления и ослабления звука;
- Владение различными видами атаки звука;
- Умение исполнять сложные ритмические рисунки;
- Способность к тембровой модуляции в соответствии с драматургией.

Исполнительские задачи, вместе с тем, не ограничивались необходимостью иметь блестящую техническую подготовку и владеть разнообразными приемами. Они включали и владение яркой актерской игрой, поскольку пение было неразрывно связано с пантомимой, гримасами, физическим проявлением в постановке комедией.

Четкая дикция (требование напевной декламации – «Sprechgesang») и умение донести до слушателя юмористический или сатирический текст также были первостепенной задачей.

Перед певцами, исполняющими баритоновые роли, стояли специфические технические задачи, связанные с драматургией образов, продуманной композиторами и либреттистами. К их выполнению могли быть готовы только певцы с очень серьезной технической подготовкой. Визитной карточкой комического баса было «Basso Buffo» и быстрое пение (Patter Song). Быстрое, почти скороговоркой исполнение текста в комических ариях требует идеальной дикции, чувства ритма и комического таланта (например, ария Лепорелло «Madamina, il catalogo è questo»).

Для передачи смеха, удивления, гнева или глупости персонажа необходимо точное владение стаккато и акцентами. Для комического или гротескового эффекта часто использовались широкие интервальные скачки (ария Осмина).

Резкие переходы от громкого forte к пианиссимо способствовали созданию драматического или комического эффекта, создавая яркий динамический контраст.

Важной чертой была экономия дыхания – певцы должны были исполнять длинные фразы на одном дыхании, что требовало совершенной техники дыхательной опоры.

Фактически все перечисленные технические требования к исполнению, как и исполнительские задачи, были подчинены работе над образом, над умением почувствовать своего героя изнутри и даже сымитировать отдельные социальные типы через характерные акценты – певцы часто имитировали речь крестьян, слуг, стариков, иностранцев.

Ключевым отличием от баритоновых партий в операх более поздних эпох стала огромная драматургическая роль речитатива, который в немецкой и австрийской опере XVIII века, согласно традиции исполнения, был двух типов: *secco-речитатив (сухой речитатив) и accompagnato-речитатив (аккомпанированный речитатив).*

Искусство исполнения речитативов заслуживает особого внимания. Эта традиция требовала от певца четкой артикуляции, смыслового выделения ключевых слов, естественной музыкальной декламации и чувства ритмической свободы.

Первый тип речитатива – secco – поддерживался только кратким аккомпанементов клавесина (для бассо континуо в аккомпанементе также участвовала виолончель). Это был основной способ продвижения сюжета. Исполнение этого типа речитатива требовало от певца мастерства ритмически свободной, но музыкально осмысленной декламации. Текст ставился на первое место. Певцы часто импровизировали мелодические обороты и украшения в рамках гармонии.

Второй тип речитатива – *accompagnato,* с поддержкой оркестра – использовался для наиболее драматичных моментов, монологов и напряженных диалогов. Он требовал от певцов большей драматической силы и точности интонации, большей выразительности и тесной связи с оркестром, что, несомненно, важно для историко-стилистического понимания их функций и соответствующей трактовки, и не может не учитываться вокалистами других эпох.

Современным исполнителям необходимо ориентироваться на исторические особенности исполнения, такие как применение исторически обоснованных украшений, соблюдение правил орнаментики, использование соответствующей мелизматики, понимание принципов барочной риторики.

В немецких и австрийских операх XVIII века сложилась устойчивая типология баритоновых персонажей, связанная с их *драматургическими функциями в опере*, за которыми в то время закрепились определенные традиции. Перечислим основные типы баритоновых персонажей того времени:

- комические слуги и помощники (например, Папагено в «Волшебной флейте» В. Моцарта);
- характерные бытовые персонажи (например, Фигаро в «Свадьбе Фигаро» Моцарта);
- драматические герои-антагонисты (Дон Жуан в одноименной опере Моцарта);
- лирические герои (граф Альмавива в «Свадьбе Фигаро»)

Каждый из перечисленных типов требовал особого подхода к вокальной характеристике и сценическому воплощению, который подразумевал не только владение выше перечисленными техническими приемами, но и понимания музыкального и образного рисунка роли.

На протяжении века происходила значительная эволюция в трактовке баритоновых партий, которая была связана с изменением драматургической функции их ролей.

В целом вектор драматургической эволюции ролей был направлен от второстепенных комических персонажей в начале столетия к сложным многогранным образам в творчестве Моцарта. Эта эволюция отражала общие тенденции развития оперного искусства – углубление психологизма, усложнение характеров, возрастание драматургической значимости всех партий.

На творчестве В.А. Моцарта необходимо остановить отдельное внимание, поскольку именно его новаторский подход к оперному искусству в целом и к баритоновым партиям как части этого новаторства, в частности, определил ход обозначенной выше эволюции. Не случайно оперы Моцарта представляют особый интерес для изучения баритонового искусства.

Композитор кардинально переосмыслил роль баритоновых партий, придав им невиданную ранее психологическую глубину и драматургическую значимость. Фактически баритоновые партии в его операх представляют собой вершину баритонового искусства XVIII века.

В операх Моцарта баритоновые персонажи часто становятся двигателями сюжета, носителями сложных конфликтов и глубоких переживаний. Такие партии, как Дон Жуан и граф Альмавива, демонстрируют принципиально новый подход к характеристике персонажей через вокальную партию.

Моцарт создал уникальный вокальный стиль для баритоновых партий, отличающийся:

- Интонационной точностью в передаче психологического состояния;
- Гибкостью музыкальной фразировки;
- Богатством тембровой палитры;
- Сложностью ритмического рисунка;
- Виртуозностью вокальных партий.

Благодаря особому вниманию к музыкальной драматургии и ее тесной связи с сюжетом и речью персонажей, особое значение приобрела работа над словом в опере. Примером служат требования Моцарта к певцам, который добивался от них безупречной дикции и умения средствами голоса передавать тончайшие оттенки смысла.

Выделим несколько типовых образов, сложившихся в операх Моцарта и отличающихся особой вокальной подачей и характеристикой:

1. Умный слуга (Figaro, Лепорелло) – персонаж, обладающий подвижным, ярким голосом, отличной дикцией, чувством иронии в голосе, энергией.

2. Комический старик или педант (Бартоло, Осмин) – это часто более «грубый» тембр, для которого свойственно использование низкого регистра, элементы гротеска в пении, взрывной характер.
3. Соблазнитель-аристократ (Дон Жуан, граф Альмавива) – этот образ требует благородства тембра, кантилены, обаяния и драматической мощи. Это своеобразный мост к более героическим баритонам XIX века.
4. Простак или деревенский житель (Папагено), которого характеризуют простота и искренность подачи, использование народных песенных интонаций, легкий, неформированный голос.

Исполнение баритоновых партий в немецких и австрийских операх XVIII века представляет собой сложное искусство, требующее от певца не только вокального мастерства, но и глубокого понимания исторического контекста и стилистических особенностей эпохи.

В работе над музыкальным текстом и характеристическими особенностями персонажей баритонов того времени важное значение имеет изучение исторических трактатов о пении и свидетельств современников, что позволит исполнителям сочетать техническое совершенство с исторической осведомленностью, чтобы аутентично передавать богатство и сложность баритоновых партий немецко-австрийской оперы XVIII века.

Эволюция баритонового амплуа от второстепенных комических персонажей к психологически сложным образам отражает общие тенденции развития оперного искусства. Творчество Моцарта стало вершиной этого процесса, продемонстрировав неограниченные возможности баритоновых партий в раскрытии глубоких человеческих характеров и драматических конфликтов.

Итак, отметим важный моменты для певец, берущегося за эти партии сегодня. Такой исполнитель должен:

- Владеть гибким, подвижным голосом с развитой колоратурной техникой.
- Ставить дикцию и работу над текстом во главу угла, особенно в речитативах.
- Быть великолепным актером, способным к тонкой или яркой комедийной игре.
- Понимать стилистику эпохи: правила украшений (мелизмов) в da capo-ариях, особенности фразировки и артикуляции.
- Уметь переключаться между разными вокальными «красками»: от буффонады до лиризма и драмы.

Таким образом, исполнение баритоновых партий в немецко-австрийских операх XVIII столетия — это не просто пение, а сложное синтетическое искусство, требующее от артиста универсальности и глубокого понимания музыкально-театральных традиций XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В.Д. Театр и симфония. - М.: Музыка, 1975. - 376 с.
2. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
3. Кириллина, Л.В. Художник и модель («Каменный гость» Бертати-Гаццаниги и «Дон Жуан» Да Понте-Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. М.: МГК, 1993. С.28–45.
4. Моцарт, В.А. Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
5. Моцарт В.А. Письма. - М.: Музыка, 2000. - 448 с.

6. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. - М.: Музыка, 1982. - 696 с.
7. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528 // Performance Practice Review*:* 1989. Vol. 2: No. 2, Article 4. Pp. 133-143.
8. May, J. M., The Rise of the Tenor Voice in the Late Eighteenth Century: Mozart's Opera and Concert Arias. Doctoral Dissertation. Connecticut, 2014. 580 p.
9. Rice, J. A. Mozart and His Singers: The Case of Maria Marchetti Fantozzi, the First Vitellia.The Opera Quarterly. 1995. Vol. 11, No. 4. Pp. 31–52.

Ван Жуй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 363258648@qq.com

Wang Rui
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

КОЛЛЕКТИВНОЕ АВТОРСТВО В МУЗЫКЕ КИТАЙСКИХ И СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена изучению коллективного авторства в творчестве китайских и советских композиторов первой половины XX века в аспекте влияния идей коллективизма, которые активно развивались идеологами социалистической революции 1917 года в России. Тема коллективизма в творчестве занимает большое место в работах А. Луначарского, А. Богданова. Работа творческих коллективов реализовалась в советском массовом искусстве, а также в ряде оперных, балетных, ораториальных произведений молодых ленинградских и московских композиторов.

Тесные связи между СССР и Китаем в первой половине XX века не могли не оказать влияние на молодых китайских композиторов. Одним из центров применения коллективной практики создания новых произведений стала Академия им. искусств им. Лу Синя, где появилась опера «Седая девушка», написанная большим коллективом авторов.

Ключевые слова: коллективное авторство, коллективизм в искусстве, массовая песня, композиторское творчество.

COLLECTIVE AUTHORSHIP IN THE MUSIC OF CHINESE AND SOVIET COMPOSERS OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Annotation. The article is devoted to the study of collective authorship in the works of Chinese and Soviet composers of the first half of the twentieth century in terms of the influence of the ideas of collectivism, which were actively developed by the ideologists of the socialist revolution of 1917 in Russia. The theme of collectivism in creativity occupies a large place in the works of A. Lunacharsky, A. Bogdanov. The work of creative collectives was realized in Soviet mass art, as well as in a number of opera, ballet, and oratorio works by young Leningrad and Moscow composers.

The close ties between the USSR and China in the first half of the twentieth century could not but influence young Chinese composers. One of the centers for the application of collective practice in the creation of new works has become the Academy. arts named after him. Lu Xin, where the opera "The Gray-haired Girl" appeared, written by a large team of authors.

Keywords: collective authorship, collectivism in art, mass song, composer's creativity.

Одним из важнейших факторов коллективного авторства в китайской музыке XX века стал исторический, социально-политический контекст, в котором происходило становление академического музыкального искусства Китая. Две мировые войны, революции в первой половине двадцатого столетия, привели к распаду ряда империй. Наибольший резонанс вызвала Октябрьская революция 1917 года в России. Революция воспринималась как коллективная борьба и подвиг народа. Она служила китайским коммунистам примером в борьбе за социально-политические преобразования в их

собственной стране. Об этом пишет У Минмин: «Первая половина XX века в Китае отмечена мощной социально-политической турбулентностью — чередой освободительных войн и революций. Россия всегда отзывалась на происходящее у ближайшего географического соседа <…> Не только общая граница, но и происходящие в начале XX века революционные изменения сближали Россию и Китай. Эти события способствовали и возникновению точек соприкосновения в развитии музыкальной культуры» [1, с. 31]. На огромное культурное влияние советского государства указывал Г. Шнеерсон: «С огромным подъемом, изучая и осваивая положительный опыт своего "старшего брата", как в Китае называют сейчас советский народ, китайские музыканты строят свою новую культуру» [2, с. 7].

Вопрос коллективного творчества занимал большое место в послереволюционной культурной политике молодого советского государства и в теоретической мысли ее идеологов. Среди них одной из ведущих фигур являлся А. В. Луначарский[4] .

Свою концепцию художественной культуры и искусства в новых социальных реалиях Луначарский стал развивать задолго до революции. Он полагал, что социалистическая стадия развития искусства будет состоять из четырех ступеней, описание которых дает Е. В. Жбанкова: «На первой ступени продвижения к социализму, в начале освободительного движения искусство всего лишь будет отражать основные проблемы порабощённого народа. На второй ступени с её эпохой буржуазных революций появится недолговечное революционно-агитационное искусство, сконцентрированное в своей сути на жажде свободы. Третья ступень социализма наступит на рубеже веков, когда в России активизируется пролетарское движение и произойдёт первая революция. На этом этапе искусство будет олицетворять собой борьбу индивидуализма и коллективизма. Именно на этой ступени будут заложены основы искусства коллективистского как художественного творчества будущего» [3, *53*]. Искусство будущего Луначарский мыслил себе непременно коллективным и синтетическим.

Значительный вклад внес в понимание идеи коллективизма в искусстве видный русский революционный деятель Александр Александрович Богданов [5] . В 1918 – 1920 годах он был идеологом Пролеткульта [6] . Богданов противопоставлял индивидуалистический тип культуры при капитализме и коллективистский тип пролетарской культуры: «В многочисленных статьях он уделял основное внимание обоснованию принципа коллективизма в искусстве. Искусство буржуазное и его герои, ведущие борьбу за себя и своё, воспитывают индивидуалистов, поэтому “ни то, ни другое пролетариату не нужно”, – утверждал этот революционер» – пишет Е. В. Жбанкова о взглядах Богданова. [3, с. 54].

Исследователь М. В. Юдин характеризует видение Богдановым культуры в новой послереволюционной эпохе: «Современная Богданову эпоха была названа им переходной. Для нее было характерно существование двух культур: буржуазной и пролетарской. Переход от индивидуалистической культуры к коллективистической должен был реализоваться через пролетарскую культуру. В этом была ее специфика. Таким образом, последний тип – коллективистическая культура – должен был совмещать “в себе равенство с организованным единением: сотрудники сообща решают и сообща выполняют дело”» [5, с. 90].

---

[4] Анатолий Васильевич Луначарский (1875-1933) – российский революционер, политический деятель, философ, искусствовед, переводчик, литературный критик и публицист, первый нарком просвещения РСФСР (1919-1929).

[5] Александр Александрович Богданов (1873 – 1928) – русский и советский учёный-энциклопедист, революционный деятель, врач, мыслитель-утопист, писатель-фантаст, один из крупнейших идеологов социализма.

[6] Роль Пролеткульта детально рассматривает М. Волчкова [4].

Большое значение для молодого советского государства имела проблема отношения к наследию прошлого и его взаимодействию с новой пролетарской культурой. Порой формулировки на эту тему звучали остро и конфронтационно, и таким идеологам, как Луначарский, стоило больших усилий примирить старое и новое, учитывая классовые противоречия, которые лежали в основе отношения к дореволюционному искусству. Это противоречие присутствовало и в самом Луначарском. Его точно выразил И. Г. Райскин: «Образованный интеллигент, искренне разделявший идеалы новой власти, он был призван революцией разрушить старый мир, но вместо этого выступил его охранителем, спасая культурное наследие России <…> Ему нравилось быть своим среди научной и художественной интеллигенции, особенно среди литераторов, ведь он и сам был не чужд сочинительству, писал не только статьи, но и пьесы. В каком-то смысле Луначарский и был своим, хотя сам называл себя большевиком среди интеллигенции и интеллигентом среди большевиков» [6]. Огромную охранительно-созидательную деятельность Луначарского отмечает и Е. В. Жбанкова: «Луначарский определил государственные позиции в отношении к памятникам культуры и искусства, в которой охрана народного культурного достояния закреплялась за государством. По мнению самого наркома, необходимо было сохранять не только художественные памятники прошлого, но и лучшие театральные традиции, библиотеки и музыкальные коллективы» [3, с. 54].

В послереволюционный период идеи коллективизма вызвали к жизни формы искусства, ориентированные на массовое художественное восприятие и творческое участие новых социальных слоев народа. Это проявилось в широком распространении массового агитационного искусства – ораторская поэзия и героический театр, театрализованные действа и праздничные шествия, политические плакаты, монументальные росписи и оформление улиц в дни революционных празднеств. В музыке – приоритет жанров массовой песни, хоров, маршей, обладающих огромной объединяющей силой.

Эти же жанры получают широкое распространение и в Китае в 20-е – 30-е годы. О китайских массовых патриотических песнях пишет Хо Цзинсинь: «Отметим, что исполнение патриотических и военных песен, как правило, носит коллективный характер. Они поются взрослыми и детьми, людьми различных профессий, разного социального положения. Они очень мелодичные, легко запоминаются на слух. Их музыка общедоступна и демократична. Массовое исполнение патриотических и военных песен весьма ценно в патриотическом воспитании. Участников-исполнителей объединяет общая идея, единое чувство, стремление сообща донести до слушателя красоту мелодии песни, значимость ее слов. Мощное эмоционально-психологическое воздействие оказывает на исполнителей понимание того, что они выступают как одно целое» [7, с. 181].

Но идею коллективности стремились «привить» не только через массовые музыкальные жанры и вовлечение масс в коллективные виды творчества, но и через коллективное авторство при создании крупных произведений академических жанров. Идеологи новой культуры отмечали, что в жанре оперы и балета, к которым потянулся пролетариат, не хватало произведений на современную тему. На начальном этапе приходилось осовременивать сюжеты старых опер и балетов, но это приводило, порой, к неудачным экспериментам. Отсюда возникли первые заказы на написание произведений, по содержанию отвечающих требованиям времени и близких новой публике, пришедшей в театры и концертные залы.

Именно в этот период появляется ряд сочинений в жанре оперы, балета, оратории, написанных несколькими авторами. Обращаясь к опере «За красный Петроград», созданной в 1924 году композиторами-выпускниками Ленинградской консерватории (А. П. Гладковский, Е. В. Пруссак), А. Ю. Паламаржа пишет, что «коллективные музыкальные сочинения становятся удачной формой создания опусов в короткие сроки для

формирования нового фонда музыки» [8, с. 97]. Подтверждением тому служат попытки в конце 1920-х годов написания опер о революции 1905 года в Ленинграде (Ю. В. Кочуров, В. В. Желобинский, В. К. Томилин и И. И. Туския) и в Москве (А. А. Давиденко и Б. С. Шехтер). Интересна история одного коллективного балетного сочинения. Самые талантливые выпускники Ленинградской и Московской консерваторий были привлечены к написанию балета «Четыре Москвы» – Л. А. Половинкин, Ан. Н. Александров, Д. Д. Шостакович и А. В. Мосолов.

Интересно, что выше упомянутые оперы на революционные сюжеты не были реализованы, совместная работа над балетом также не состоялась, так как распределенные между композиторами части музыки были или не написаны (отсутствуют части Шостаковича и Мосолова) или сохранились в черновиках (Половинкина и Александрова) [9]. Подчеркнем, что отсутствие конечного результата нельзя объяснить недостаточностью профессионального уровня этих молодых композиторов. Как известно, впоследствии каждый из них займет свое важное место в истории советской музыкальной культуры.

Наиболее известный и завершенный примеры коллективного творчества – оратория «Путь Октября», которую к 10-летию Октябрьской революции написали молодые композиторы группы ПРОКОЛЛ [7] Московской консерватории, и оратория «Ленин» ленинградских композиторов Б. Арапова, В. Щербачёва, М. Чулаки и др.

В ПРОКОЛЛ входили композиторы А. Давиденко, В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль, Н. Чемберджи, З. Левина и др. Коллектив образовался, как выражались тогда, для «производства музыки». Использование именно такой терминологии говорит о том, что на коллективное творчество в сфере искусства проецировался опыт, «полученный промышленным пролетариатом в сфере крупной машиностроительной промышленности» [5, с. 90]. Т. Е. Кудрявцева так характеризует значение их наиболее известного совместного сочинения – оратории «Путь Октября»: «Оратория “Путь Октября” (1927), написанная коллективом авторов – участников творческой группы ПРОКОЛЛ, явилась первой заявкой на решение большой историко-революционной темы в ораториальном жанре. Именно от этого сочинения идет ответвление политически ангажированной кантаты, занявшей в сталинский период главные “посты” в музыке» [10, с. 21].

Идеи коллективности и коллективного авторства, активно развивавшиеся в сфере творчества на заре существования СССР в идеологическом и практическом ключе, несомненно, были известны китайским деятелям культуры, музыкантам, так как СССР и Китай в этот период связывали очень тесные контакты. Об этом периоде времени пишет Бай Цзе: «После образования республики страна столкнулась с изоляцией со стороны западных стран, и только Советский Союз и другие социалистические страны поддержали ее. Эта политическая стратегия в международном контексте повлияла и на мир искусства <…> Для Китая Советский Союз в то время был социалистической страной, произведения искусства которого отражали социалистический революционный дух и представляли передовые идеи» [11, с. 81].

Идеи нового социалистического искусства проникали в Китай не только через политических деятелей, но и через представителей китайской культуры, многие из которых бывали в Советском Союзе, интересовались русской, советской культурой. Среди них – Лу Синь, выдающийся писатель, переводчик, который очень много сделал для популяризации русской и советской литературы в Китае. Он рано ушел из жизни, но оставил глубокий след в истории культуры страны. Не случайно в 1938 году в Яньани была открыта Академия искусств им. Лу Синя. В ней было три факультета: музыки, изобразительного искусства, театра. В учебной работе большое внимание уделялось искусству и литературе Советского

[7] ПРОКОЛЛ - производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории.

Союза. Здесь изучалась система Станиславского, а среди пьес, которые ставились в Академии, большое место занимали произведения советских драматургов – «Бронепоезд 14–69» В. Иванова, «Русские люди» К. Симонова, «Разлом» А. Фадеева, «Человек с ружьем» Н. Погодина др.

Важное отличие китайского коллективного авторства от практики коллективных сочинений в СССР заключается в том, что в Китае развитие театрального искусства было поставлено на прочную идеологическую основу, которая жестко формулировалась со стороны руководства страны. В связи с этим представляется закономерным, что именно педагоги и учащиеся Академии им. Лу Синя в 1943 приняли активное участие в движении за создание песенно-танцевальных представлений на современную тематику *(янгэ*), результатом которого стало появление коллективного творения – оперы «Седая девушка», ставшей классической китайской оперой.

С точки зрения освоения жанра оперы, произведение ценно тем, что в нем впервые наиболее убедительно соединились черты европейской оперы и национальной драмы. С одной стороны – оркестровые характеристики с использованием европейских инструментов, ансамблевые, хоровые формы, присущие европейской опере, с другой – сохранены традиции национального театра сицюй, оперы янгэ, использован фольклорный материал китайских провинций, а также китайские традиционные музыкальные инструменты. Все это позволяет говорить о том, что «Седая девушка» стала отправной точкой рождения новой китайской оперы. Вместе с тем, это произведение представляет собой наиболее яркий пример коллективного авторства, которое стало широко распространенным явлением на определенном этапе развития китайской музыки в XX веке. «Седая девушка» была написана в 1945 году группой музыкантов (рабочей группой) Института искусств имени Лу Синя в Яньани, в которую входили композиторы Ма Кэ, Чжан Лу, Цуи Вэи, Ли Хуаньчжи, Сян Юй, Чэнь Цзы, Лю Чи, Чжан Лу и др.

Теория коллективизма органично «легла» на особенности русского и китайского национального менталитета. Революционеры понимали, что коллективизм и общинность для русского человека важнее свободы личности. Об этом писал русский философ Н. А. Бердяев: «У нас совсем не было индивидуализма, характерного для европейской истории и европейского гуманизма... <...> Хомяков и славянофилы, Вл. Соловьев, Достоевский, народные социалисты, религиозно-общественные течения начала XX века, Н. Федоров, В. Розанов, В. Иванов, А. Белый, П. Флоренский — все против индивидуалистической культуры, все ищут культуры коллективной, органической, “соборной”» [12, с. 141].

В китайском характере Сюй Хунбо выделяет не только коллективизм как важнейшую его черту, но и самоотверженный героизм, который присущ был и русским: «Можно выделить следующие характерные черты жителей Китая: терпение, дисциплинированность, коллективизм, щедрость к другу, патриотизм, завышенная самооценка, настойчивость и сплоченность <…> Также можно говорить о героизме китайцев, что проявлялось в военных действиях. Смерть на поле боя для китайца будет меньшим злом, чем возможность быть расстрелянным за бегство от врага. Важнейшим качеством китайца является также патриотизм, готовность принести себя в жертву ради интересов страны. По представлению китайца второй половины XX века, человек – это всего лишь винтик в миллиардном механизме государства» [13, с. 190].

Интересно заметить одно важное отличие. При том, что влияние советского опыта на китайцев было в это время определяющим, результаты коллективного творчества у китайских музыкантов оказались более стабильными, устойчивыми. Большинство произведений, начатые в 20-х – 30-х годах как коллективные, которые начинали писаться коллективно, как было сказано выше, не были реализованы до конца, в то время как китайские музыканты создали целый ряд законченных сочинений коллективного авторства.

Почти одновременно с оперой «Седая девушка» появились и другие коллективно сочиненные оперы янгэ. Так в начале 40-х годов были написаны: «Братья и сестры, открывающие пустошь» (Ван Дахуа, Ли Бо, Ян Лу, Ань Бо, 1943 г.); «Чжоу Цзишань», также известная как «Привычный бандит Чжоу Цзишань» (Ма Кэ, Ши Лемэн, Чжан Лу, Лю Чи, 1943 г.); «Братья и сестры, открывающие пустошь» (Ван Дахуа, Ли Бо, Ян Лу, Ань Бо 1943 г.). После «Седой девушки» последовал еще целый ряд коллективных опер: «Лю Хулань» (Вэй Фэн, Ло Цзунсянь, Лю Ляньчи, 1948 г.); в 50-е годы – «Женитьба Сяо Эрхэя» (Ма Кэ, Цяо Гу, Хэ Фэй, Чжан Пэйхэн), «Обида Доу Э» (Чэнь Цзы, Ду Юй), «Цзян Цзэ» (Янь Мин, Цзаян Чуньян) и др[8].

Примечательно, что к коллективному авторству в Китае в 50-е –70-е годы прибегали не только при сочинении опер, но и в инструментальной музыке, среди них Концерт для скрипки с оркестром «Любители бабочек» (Хэ Чжаньхао, Чэнь Ган, 1959 г.), а также целый ряд сочинений для фортепиано: фортепианная хоровая симфоническая поэзия «Бабочки любят цветы» (Го Чжихун, Чу Ванхуа, Чэнь Чжаосюнь, Цзяо Э, 1961 г.), Концерт для фортепиано с оркестром «Новые сельские песни» (Инь Чэнцзун и Чу Ванхуа, 1965 г.), Концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» (Лю Чжуан, Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Шэн Лихун, Ши Шучэн, Сюй Фейсин, 1969 – 1970 г.), Фортепианный концерт «Ода Интернационалу» (Чу Ванхуа и Чэнь Пейсюнь, 1972 г.), Концерт для фортепиано с оркестром «Северная шэньси-сюита» (Лю Шикунь, Го Чжихун, Чу Ванхуа, 1966 г.), Концерт для фортепиано с оркестром «Борьба с тайфуном» (Лю Шикунь, Лю Чжуан, Чу Ванхуа, 1974 г.), Концерт для фортепиано с оркестром «Дети Южно-Китайского моря» (Чу Ванхуа, Чжу Гунъи, 1975 г.), Концерт для фортепиано с оркестром «Симфония полета» (Чу Ванхуа, Фу Гэнчэнь, 1980 г.) и др.

Ряд из этих произведений не только имеют законченный вид, но и обрели долгую жизнь в национальной музыкальной культуре.

Таким образом коллективное авторство стало важным элементом на этапе строительства новой культуры в государствах свершившихся социальных революций. И в СССР, и в Китае идея коллективности удачно совпала с национальным менталитетом русского и китайского народа. Но при всем сходстве, на наш взгляд, факт того, что в китайской музыкальной культуре феномен коллективного авторства «укоренился» более прочно и привел к многочисленным законченным и стабильным результатам в 50 – 70-е годы, говорит о более глубинном проявлении особых национальных черт, которые этому способствовали. И данный ракурс исследования представляется перспективным для дальнейшего исследования этой темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. У Минмин. Историко-социальный контекст создания вокального цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (63). С. 30-37.
2. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон; [предисл. Д. Кабалевского]. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.
3. Жбанкова Е. В. Октябрь 1917 года: руководители советского государства о революции, культуре и искусстве //Концепт: философия, религия, культура. 2017;(4). С. 51-58.
4. Волчкова М. Пролеткульт и рабочий университет // Газета «Суть времени». №53 / 6 ноября 2013 https://rossaprimavera.ru/article/proletkult-i-rabochiy-universitet

[8] Данные имена приведены по исследованию Лю Цзинь [14].

5. Юдин М. В. Теория пролетарской культуры: истоки и эволюция // Вестник славянских культур. 2020. Т. 58. С. 84 –100.
6. Райскин И.Г. Анатолий Луначарский https://100philharmonia.spb.ru/persons/6732/
7. Хо Цзинсинь, О.А. Юферова. Патриотические и военные песни в Китае XX столетия // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 176–185.
8. Паламаржа А. Ю. Коллективные практики создания музыкальных композиций: от барокко до современности // Сфера культуры. 2025. № 1 (19). С. 91-104.
9. Власова Е.С. Коллективный балет «Четыре Москвы» («Сто Октябрей») в Большом театре 1920-х годов // Opera Musicologica. – 2018. – № 4 (38). – С. 19–34.
10. Кудрявцева Т. Е. Советская мифология в композиторском творчестве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. № 4 (30). 2013. С. 20 – 24.
11. Бай Цзе. Рецепция советской живописи в искусстве материкового Китая в первой половине XX века // Культура и искусство. 2023. № 7. С. 80-89.
12. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии) Москва: Книга, 1991. – 445
13. Сюй Хунбо. Особенности китайского национального характера (часть 2) // Молодой ученый. – 2011. – № 3 (26). – Т. 2. – С. 190-192.
14. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920-1980 годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. С. 277-285.

Цзян Паньчжу
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 37548609@qq.com

Jiang Panzhu
Postgraduate Student
Herzen State Pedagogical University of Russia

ПЛЕНЭРНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В КИТАЕ

Аннотация. Статья посвящена анализу пленэрных музыкальных представлений в Китае как важного фактора формирования нового музыкального языка и переосмысления культурной идентичности. Цель исследования состоит в выявлении специфики взаимодействия традиционных китайских музыкальных практик, современных жанров и природной среды в пространстве открытых площадок. Методологическую основу составляют культурологический и музыкально-исторический анализ, а также кейс-стади ключевых фестивалей и концертов на открытом воздухе, включая фестивали Миди, Хувай, Строберри, специальные выступления Гуанчжоуского симфонического оркестра и пленэрный концерт Сюэ Сяоцю у озера Цинхай. Показано, что интеграция традиционных инструментов (гучжэн, эрху, пипа, шэн) с рок-, джазовыми и электронными формами создает гибридные звуковые структуры, расширяющие выразительные возможности китайской музыки и формирующие новые жанрово-стилевые модели. Анализ пространственной организации фестивальных площадок демонстрирует, что природный ландшафт и акустика открытого пространства выступают активными компонентами музыкального высказывания, усиливая эмоциональное воздействие и формируя «память пространства», в которой музыка связывает человека, природу и культуру. Отмечается, что медиатизация пленэрных практик через социальные сети и цифровые платформы способствует закреплению нового звукового опыта и трансляции инновационных форм в глобальное культурное пространство. В результате делается вывод о том, что пленэрные музыкальные практики в Китае функционируют как лаборатория музыкальных инноваций, где традиция не только сохраняется, но и трансформируется в динамичную основу современного музыкального языка, отражающего культурное многообразие и открытость к межкультурному диалогу.

Ключевые слова: китайская музыкальная традиция, музыкальные фестивали, пленэрные представления, музыкальные инновации, культурная идентичность.

OPEN-AIR PERFORMANCES AND THEIR ROLE IN THE FORMATION OF A NEW MUSICAL LANGUAGE IN CHINA

Abstract. The article is devoted to the analysis of open-air musical performances in China as an important factor in the formation of a new musical language and the rethinking of cultural identity. The aim of the study is to identify the specific features of the interaction between traditional Chinese musical practices, contemporary genres, and the natural environment in open-air spaces. The methodological basis includes cultural and music-historical analysis, as well as case studies of major outdoor festivals and concerts, including the Midi, Huwai, and Strawberry festivals, special performances of the Guangzhou Symphony Orchestra, and Xue Xiaoqiu's open-air concert at Qinghai Lake. It is shown that the integration of traditional instruments (guzheng,

erhu, pipa, sheng) with rock, jazz, and electronic forms creates hybrid sound structures that expand the expressive capabilities of Chinese music and form new genre and stylistic models. The analysis of the spatial organization of festival venues demonstrates that the natural landscape and the acoustics of open spaces act as active components of musical expression, enhancing emotional impact and forming a "memory of space," in which music connects human, nature, and culture. It is noted that the mediatization of open-air practices through social networks and digital platforms contributes to the consolidation of new sound experiences and the dissemination of innovative forms into the global cultural space. As a result, it is concluded that open-air musical practices in China function as a laboratory of musical innovation, where tradition is not only preserved but also transformed into a dynamic foundation of the modern musical language, reflecting cultural diversity and openness to intercultural dialogue.

Keywords: Chinese musical tradition, music festivals, open-air performances, musical innovation, cultural identity.

Введение

В современном гуманитарном знании исследование музыки выходит далеко за пределы традиционного музыковедения, становясь объектом философского, социологического и культурологического анализа. Музыка перестает рассматриваться как замкнутая эстетическая система и предстает как сложный социальный феномен, артикулирующий коллективные эмоции, формирующий идентичности и отражающий глубинные трансформации в обществе [4]. В этом контексте особую значимость приобретает изучение пространственных форм бытования музыки, которые коренным образом меняют саму природу звукового опыта и его восприятия. Перенос музыкального действа из акустически стерильных и социально регламентированных пространств концертных залов на открытые площадки, или пленэры, запускает мощные процессы переосмысления канонов, стирания границ между исполнителем и слушателем, а также между искусством и повседневной жизнью. Пленэрное представление — это не просто смена декораций; это фундаментальное изменение онтологического статуса музыкального события, где природа, ландшафт и даже случайные звуки окружающей среды становятся соавторами произведения, создавая уникальный и неповторимый звуковой ландшафт [11].

В условиях стремительной модернизации и глобализации Китая, сопровождающихся напряженным поиском новой культурной идентичности, пленэрные музыкальные фестивали становятся важнейшими социокультурными лабораториями. Они выступают не только как площадки для развлечения, но и как арены, на которых происходит активное формирование нового музыкального языка — языка, стремящегося синтезировать тысячелетнее наследие с глобальными трендами, архаичные мотивы с ультрасовременными технологиями [8]. Феномен китайских музыкальных фестивалей под открытым небом, таких как Миди, Хувай или Строберри, представляет собой уникальный кейс для анализа того, как нация конструирует свое звуковое будущее, ведя сложный диалог между прошлым и настоящим [3]. Эти события становятся точками кристаллизации новых эстетических парадигм и социальных практик, где музыка выступает медиумом для осмысления таких фундаментальных понятий, как «традиция», «инновация», «локальное» и «глобальное». Именно здесь, во взаимодействии звука, пространства и человеческого тела, рождается не просто новая музыка, а новая модель чувствования и понимания мира [15].

Материалы и методы исследования

Настоящее исследование носит междисциплинарный характер и основывается на методологическом синтезе подходов социологии культуры, философской эстетики и культурной антропологии. В качестве основного метода был избран качественный анализ

культурных феноменов, позволяющий глубоко проникнуть в семантическое ядро изучаемых явлений. Эмпирической базой послужил анализ деятельности ключевых китайских пленэрных музыкальных фестивалей, рассматриваемых не как совокупность отдельных концертов, а как целостные культурные «тексты» [1]. Для их интерпретации применялся герменевтический подход, направленный на выявление скрытых смыслов, символических кодов и ценностных ориентаций, заложенных в организации и содержании этих мероприятий. Анализ включал в себя изучение программ фестивалей, медийных репрезентаций (публикаций в прессе, блогов, социальных сетей), а также доступных академических исследований, посвященных современной музыкальной культуре Китая [10]. Особое внимание уделялось дискурсивному анализу того, как сами организаторы, участники и критики описывают и осмысляют опыт пленэрных представлений, какие метафоры и концепты они используют для его вербализации.

Методологическая рамка исследования также включает в себя компаративный анализ, который позволяет сопоставить различные модели фестивалей и выявить как общие тенденции, так и уникальные характеристики каждого из них. Сравнение идеологических установок, жанровых предпочтений и целевых аудиторий фестивалей Миди, Строберри и Хувай дает возможность понять многообразие стратегий формирования нового музыкального языка [6]. Концептуальной основой работы послужила теория «звукового ландшафта» (soundscape), предложенная Р. Мюрреем Шафером, которая позволяет анализировать музыкальное событие в неразрывной связи с его акустическим и природным окружением [12]. Данный подход позволил рассмотреть, как интеграция естественных звуков, климатических условий и особенностей ландшафта в структуру музыкального представления трансформирует эстетику восприятия и способствует рождению новых синестетических форм искусства. Таким образом, исследование направлено не на статистическое обобщение, а на глубокую концептуальную рефлексию над процессами культурного производства смыслов в современной китайской музыке.

Результаты и обсуждение

Анализ пленэрных музыкальных практик в Китае вскрывает сложный и многогранный процесс, который не может быть сведен лишь к музыкальным инновациям в узком смысле слова. Речь идет о фундаментальной трансформации самого способа бытования музыки в культуре, о пересмотре ее социальных функций и эстетических горизонтов. Пленэрное пространство выступает в роли катализатора, разрушающего устоявшиеся дихотомии: высокое и низкое, сакральное и профанное, традиционное и современное [2]. В условиях открытого неба, где отсутствует четкая граница между сценой и зрителем, где звуки симфонического оркестра смешиваются с шелестом листвы и пением птиц, музыкальное произведение утрачивает свою автономность и становится частью более широкого, живого и динамичного контекста. Этот процесс можно охарактеризовать как переход от музыки-объекта, предназначенной для пассивного созерцания, к музыке-событию, требующей активного со-участия и со-переживания [13].

Именно в этом событии и рождается новый музыкальный язык, который является не столько набором новых гармоний или ритмов, сколько новой системой культурных кодов и коммуникативных стратегий. Он формируется на пересечении трех ключевых осей: переосмысления пространственности, диалога с традицией и конструирования новых форм социальности. Для того чтобы понять механику этого процесса, необходимо последовательно проанализировать, как трансформируются базовые гуманитарные концепты в контексте китайских пленэрных фестивалей (табл. 1).

Таблица 1. Трансформация концепта «пространство» в контексте пленэрных музыкальных представлений

Аспект анализа	Классическая концепция (концертный зал)	Интерпретация в пленэрном представлении
Онтологический статус	Нейтральный, акустически изолированный контейнер для звука	Активный участник события, со-автор звукового ландшафта
Социальная функция	Пространство иерархического разделения (сцена/зал, исполнитель/слушатель)	Пространство демократизации и со-участия, стирания социальных границ
Эстетическое восприятие	Фокус на чистоте и точности звуковоспроизведения, визуальная статика	Синестетический опыт, слияние звуковых, визуальных, тактильных и ольфакторных ощущений
Символическое значение	Символ элитарности, канона, культурной стабильности	Символ свободы, эксперимента, открытости и культурной динамики

Анализируя данные таблицы, мы видим, что переход музыки в пленэрное измерение влечет за собой не просто смену локации, а кардинальную смену парадигмы. Пространство перестает быть пассивным фоном и превращается в деятельного агента [7]. В концертном зале стены служат для изоляции музыки от внешнего мира, для создания идеальных условий для ее «чистого» восприятия. На открытом воздухе границы исчезают. Непредсказуемость погоды, особенности рельефа, звуки природы — все это становится частью музыкальной ткани. Композитор и исполнитель вынуждены вступать в диалог с окружением, импровизировать, адаптироваться. Аудитория, в свою очередь, получает гораздо более богатый перцептивный опыт: музыка переживается телесно, в единстве с ощущением ветра, запахом травы, видом заходящего солнца. Это формирует так называемую «память места» [9], где музыкальное впечатление неразрывно связано с конкретным ландшафтом, превращая его из географической точки в символически заряженное культурное пространство.

Следующим ключевым аспектом формирования нового музыкального языка является его диалектическая работа с культурным наследием. Пленэрные фестивали в Китае становятся уникальной платформой для экспериментального синтеза традиционных музыкальных форм и современных жанров. Этот процесс не является механическим соединением разнородных элементов, а представляет собой сложный диалог, в ходе которого обе стороны претерпевают трансформацию [5]. Традиция из музейного экспоната превращается в живой и актуальный ресурс для творчества (табл. 2).

Таблица 2. Стратегии интеграции традиционного наследия в современный музыкальный язык на пленэрных фестивалях

Элемент наследия	Форма интеграции	Новое семантическое значение
Традиционные инструменты (гучжэн, пипа, эрху)	Включение в состав рок-групп, электронных сетов, джазовых импровизаций	Инструмент перестает быть маркером исключительно «старины», становясь символом культурной преемственности и гибридной идентичности

Пентатонические лады и народные мелодии	Использование в качестве основы для гармонических и ритмических экспериментов в современной аранжировке	Демонстрация универсальности национального мелоса, его способности органично существовать в глобальном музыкальном контексте
Элементы Пекинской оперы (вокальные техники, грим)	Цитирование и стилизация в рамках авангардных перформансов и поп-музыки	Деконструкция канона, ироничное переосмысление культурных кодов, создание моста между «высокой» и «массовой» культурой
Даосские и буддийские философские концепции	Воплощение в общей атмосфере фестиваля (идея гармонии с природой), в названиях треков и визуальном оформлении	Актуализация древней мудрости, ее адаптация к запросам современного человека, ищущего духовные ориентиры в секулярном мире

Как следует из таблицы, интеграция традиции не сводится к простому цитированию. Когда звук древнего гучжэна вплетается в жесткий гитарный рифф, происходит семантический взрыв. Традиционный инструмент, вырванный из привычного контекста, начинает звучать по-новому, а рок-композиция обогащается неожиданными тембральными красками и культурными коннотациями [14]. Это не экзотизация прошлого, а его полноценное включение в современность. В результате формируется музыкальный язык, который позволяет молодому поколению китайцев ощущать свою связь с корнями, не отказываясь при этом от глобальной молодежной культуры. Музыка становится способом проговорить и прочувствовать сложность собственной идентичности, которая является одновременно и китайской, и глобальной.

Наконец, нельзя недооценивать социальное измерение пленэрных фестивалей. Они функционируют как «временные автономные зоны», где ослабляются нормы повседневной жизни и создаются условия для формирования новых типов сообществ, основанных не на социальном статусе или происхождении, а на общем эстетическом и эмоциональном опыте. Разные фестивали при этом выполняют разные социальные функции и апеллируют к разным идеологическим установкам (табл. 3).

Таблица 3. Сравнительный анализ социокультурных функций ведущих китайских музыкальных фестивалей

Фестиваль	Доминирующая идеология	Целевая аудитория	Основная роль в формировании языка
Миди (Midi)	Контркультура, нонконформизм, андеграунд	Студенчество, представители независимой арт-сцены, поклонники рок-музыки	Язык социального протеста и индивидуальной свободы, ассимиляция западных субкультурных кодов
Строберри (Strawberry)	Гедонизм, мода, романтизация повседневности, «маленькая свежесть» (小清新)	Городская молодежь, «креативный класс», последователи модных трендов	Язык новой городской чувствительности, эстетизация быта, слияние инди-музыки с поп-культурой

Хувай (Huwai)	Просвещение, культурный диалог, престиж	Широкая публика, семьи, интеллектуалы, ценители классики и фолка	Язык культурной интеграции, преодоление разрыва между академической и народной музыкой, репрезентация национального многообразия

Представленная типология демонстрирует, что новый музыкальный язык в Китае не является монолитным. Он представляет собой скорее полифоническую структуру, в которой звучат разные «диалекты». Фестиваль Миди исторически служил платформой для языка бунта и самовыражения, заимствуя лексику глобального рока. Фестиваль Строберри, напротив, формирует язык более аполитичный, сосредоточенный на личных переживаниях, эстетике момента и потреблении культурных трендов. А фестивали типа Хувай работают над созданием более инклюзивного, «национального» языка, который стремится примирить и объединить различные музыкальные и социальные страты.

Таким образом, совокупный анализ показывает, что пленэрные представления в Китае являются мощнейшим фактором культурных изменений. Они переформатируют отношения человека с пространством, переосмысляют диалог между традицией и современностью и конструируют новые формы социальной солидарности. Возникающий в этом процессе музыкальный язык оказывается сложным, гибридным и многослойным образованием. Он одновременно является и отражением происходящих в китайском обществе перемен, и активным инструментом их конструирования. Это язык, на котором современный Китай пытается рассказать миру и самому себе историю о том, кто он есть и кем он хочет стать.

Выводы

В результате проведенного исследования можно заключить, что пленэрные музыкальные представления в Китае играют ключевую роль в формировании нового музыкального языка, который выходит за рамки чисто эстетических инноваций и приобретает глубокое социокультурное и философское измерение. Этот язык характеризуется прежде всего своей пространственной обусловленностью и диалогичностью. Отказываясь от герметичности концертного зала, музыка вступает в активное взаимодействие с природным и социальным ландшафтом, что приводит к рождению уникального синестетического опыта, в котором звук, свет, воздух и коллективная энергия аудитории сливаются в единое событие. Пленэр становится не просто местом, а методом художественного познания, позволяющим преодолеть дуализм культуры и природы, субъекта и объекта, создавая целостную и живую коммуникативную среду.

Новый музыкальный язык, рождающийся на китайских фестивалях, является языком гибридности и синтеза. Он не отвергает традиционное наследие, но и не консервирует его в архаичных формах. Вместо этого он вовлекает элементы национальной музыкальной культуры в динамичный диалог с глобальными жанрами и технологиями, порождая новые, неожиданные смыслы. Этот процесс свидетельствует о формировании в Китае зрелой культурной идентичности, способной к творческой ассимиляции и переработке как собственного прошлого, так и внешних влияний. Пленэрные фестивали, таким образом, выступают в роли важнейших культурных институций, которые не просто транслируют музыку, но производят новые модели мировосприятия, социальности и самоидентификации для молодого поколения, предлагая ему звуковую карту сложного и меняющегося мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ц. Категория национального в китайской музыке на примере фортепианных концертов: ладовый аспект. Музыковедение. 2023. № 7. С. 32-39.
2. Ворошилова В.А. Музыкальная лексика китайского языка: опыт осмысления профессиональной коммуникации с китайскими студентами. Музыкальное образование и наука. 2023. № 1 (18). С. 28-37.
3. Вэй К. Достижения современной китайской системы музыкального образования. Научный аспект. 2023. Т. 9. № 4. С. 1095-1099.
4. Е Ц. Мюзикл "Золотые пески" (金沙): к формированию жанрового архетипа в Китае. Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. Т. 19. № 6. С. 94-102.
5. Ли Л. Особенности развития современного китайского музыкального искусства: от заимствований к диалогу. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2025. № 1. С. 52-58.
6. Ли Т.Т. Исследование особенностей современной китайской фортепианной школы. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 1. С. 216-226.
7. Ли Я. Китайское музыкальное искусство в начале XX в. (1900-е 1930-е гг.). Вопросы истории. 2022. № 10-1. С. 138-149.
8. Лун Ц., Жерносенко И.А. Начальный период становления композиторской фортепианной школы в Китае. Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. 2023. № 1 (35). С. 44-55.
9. Ма Тэ., Долгушина М.Г. Взаимодействие китайского и европейского в оратории Хуан Цзы "Песнь о бесконечной тоске". Культурная жизнь Юга России. 2023. № 1 (88). С. 48-56.
10. Мозгот С.А., Ли Б., Сюн И. Синтез искусств как ведущая парадигма развития современной музыки в Китае. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 1. С. 31-44.
11. Му Ц. Роль фортепианных переложений китайских народных песен в процессе обучения игре на фортепиано в вузах Китая. Педагогическое образование в России. 2024. № 3. С. 309-313.
12. Сунь Я. Монодийность и ее влияние на организацию музыкальной ткани фортепианных произведений китайских композиторов XX века. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 6. С. 194-206.
13. Сюй С. Потенциал древнекитайской музыки для развития музыкального восприятия. Университетский научный журнал. 2023. № 75. С. 158-162.
14. Фей Я. Трансформация музыкального образования в Китае: от истоков до цифровых технологий. Научно-педагогическое обозрение. 2023. № 5 (51). С. 70-79.
15. Хуан Д. К проблеме формирования культуры интонирования современной музыки в классе фортепиано в вузе Китая. Педагогический журнал. 2023. Т. 13. № 12-1. С. 110-116.

Сун Цзыян
аспирант кафедры музыкально-исполнительского искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: song.ziyang@rambler.ru
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
А.П. Юдин
e-mail: udinap@yandex.ru

Song Ziyang
Postgraduate student of the Department of Musical Performing Arts
Moscow State Pedagogical University
Scientific advisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
A.P.Yudin

РОЛЬ ИЕЗУИТСКИХ МИССИОНЕРОВ В ПЕРЕДАЧЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В КИТАЙ XVII–XVIII ВЕКОВ

Аннотация. В статье исследуется роль иезуитских миссионеров в передаче европейской музыкальной традиции в Китай XVII-XVIII вв. На основе историко-культурного, сравнительно-исторического и герменевтического подходов анализируется практика исполнения западных литургических жанров при императорском дворе, переводы и систематизация европейской музыкальной теории на китайском языке, а также инструментальные и педагогические проекты иезуитов. Особое внимание уделяется деятельности итальянского миссионера Маттео Риччи и его последователей, а также влиянию богословского «спора об именах и ритуалах» на миссионерскую стратегию. Показано, как музыка выступала «универсальным языком» культурного обмена, закладывая основу для синкретического музыкального стиля и развития национальной музыкальной науки в Китае.

Ключевые слова: иезуиты, миссионеры, европейская церковная музыка, культурная дипломатия, Китай XVII–XVIII вв., музыкальная культура Китая.

THE ROLE OF JESUIT MISSIONARIES IN THE TRANSMISSION OF THE EUROPEAN MUSICAL TRADITION TO CHINA IN THE 17TH–18TH CENTURIES

Abstract. The article explores the role of Jesuit missionaries in the transmission of the European musical tradition to China in the 17th and 18th centuries. Based on historical-cultural, comparative-historical, and hermeneutical approaches, the article analyzes the practice of performing Western liturgical genres at the imperial court, the translations and systematization of European musical theory in Chinese, as well as the instrumental and pedagogical projects of the Jesuits. Special attention is paid to the activities of the Italian missionary Matteo Ricci and his followers, as well as the influence of the theological "debate on names and rituals" on the missionary strategy. It is shown how music acted as a "universal language" of cultural exchange, laying the foundation for a syncretic musical style and the development of national musicology in China.

Keywords: Jesuits, missionaries, European church music, cultural diplomacy, 17th–18th century China, Chinese musical culture.

В XVII-XVIII вв. деятельность иезуитских миссионеров в Китае стала одним из ярких примеров культурной трансмиссии между Востоком и Западом. Иезуиты

приближались к китайской культуре не только как проповедники, но и как учёные, педагоги, астрономы, архитекторы и музыканты. Одним из средств установления диалога с представителями китайской элиты стала музыка, воспринимавшаяся как «универсальный язык» и инструмент культурной дипломатии, направленный на привлечение китайцев к христианству.

Как известно, «общество Иисуса» («Societas Jesu») было основано примерно в 1534 году в Париже римско-католическим священником Игнатием де Лойола (1491-1556) и его сподвижниками. Папа Павел III утвердил данный орден в 1540 году буллой «Regimini militantis ecclesiae», но с ограничением в их численности до шестидесяти человек. Конечно, стоит отметить тот факт, что данный орден был создан в период значительных успехов реформации, естественно став главным орудием контрреформации. «Но в отличие от других католических орденов, иезуиты с самого начала сосредоточились на образовании, интеллектуальной деятельности и миссионерской работе. К концу XVI века иезуиты создали глобальную сеть миссий в Индии, Японии, Бразилии, Мексике и других регионах» [1, с. 147].

В Китайской миссии иезуиты действовали в рамках строгой политики «accommodatio» — моральной системе, разработанной иезуитами примерно в середине XVII века, а также известной как «accomodativa», что дословно переводится как «приспособительная». Эта система позволяла толковать религиозные и моральные принципы иезуитов в зависимости от обстоятельств культурной адаптации региона, что естественно позволяло им вести диалог с государственной элитой на более понятных языках, например, на языке дипломатии, культуры или же музыки. «Также можно заметить, что девиз «цель оправдывает средства» также относят к иезуитам из-за того, что не всегда данная система работала правильно, ведь люди, подверженные религиозной пропаганде, иногда могли быть очень опасны для общества конкретного региона» [2, с. 45].

Роль иезуитских миссионеров в передаче европейской музыкальной традиции в Китай XVII–XVIII веков представляет собой уникальный и многослойный феномен, в котором пересекаются различные сферы деятельности данной организации-общества, такие как религия, дипломатия, наука и искусство. Известно, что одним из первых иезуитов в Китае был Маттео Риччи (1552–1610), прибывший в Макао в 1582 году и возглавивший китайскую миссию. В достаточно короткое время он овладел китайским языком, помогая создавать географические карты мира на китайском языке, адаптируя китайскую науку под мировые стандарты и реалии. «Конечно, можно смело сказать, что Маттео Риччи благодаря своей творческой и педагогической деятельности в Китае стал самым настоящим мостом между двумя культурными системами» [3, с. 126, 131].

Важно отметить, что Маттео Риччи, как «один из первых участников китайской миссии, не был профессиональным музыкантом, но даже в то время в его окружении уже присутствовали люди и политики, использовавшие музыку, математику, астрономию, различные сферы инженерии и живописного искусства в качестве культурного международного диалога с Китаем и другими странами» [4, с. 7–8].

В рассматриваемый исторический период практически вся дипломатическая активность иезуитов в мире реализуется преимущественно в научной и музыкальной деятельности, ставшей уже по-настоящему коренной и системной частью всей миссии. Именно поэтому, можно с уверенностью сказать, что помимо религиозной миссии, иезуиты выполняли функции не только переводчиков, астрономов, картографов, архитекторов, но и музыкантов-преподавателей; «музыка в данных миссиях стала одним из самых важных инструментов в рамках миссионерской стратегии иностранной культуризации («accommodatio»), а именно адаптации иезуитов к местной культуре для эффективного духовного влияния и развития религии» [5, с. 68].

Иезуитские миссии в Китае представляют собой уникальный пример культурного взаимодействия между Европой и Восточной Азией. Привнесённые иезуитами европейские музыкальные традиции оказали существенное влияние не только на церемониальную и светскую культуру Китая, но и на формирование своеобразной формы культурного синтеза и диалога, при котором западные музыкальные традиции интегрировались и постепенно адаптировались к эстетическим и духовным канонам Поднебесной империи XVII века.

Особую роль в этом процессе сыграли не только философские и научные труды иезуитов, но и их вклад в развитие национальной музыкальной культуры Китая, а также приобретенный китайский опыт, который впоследствии также станет полезным для европейских музыкантов. Ведь музыка и музыкальная грамота всегда занимала важное место не только в европейской культуре того времени, но и в образовании иезуитов в целом - ведь в колледжах ордена преподавались основы контрапункта, хорового пения и инструментальной музыки. Эти знания, естественно, активно использовались и в миссионерской работе ордена.

Известно точно, что одним из первых профессиональных музыкантов, прибывших в Китай, был Томас Перейра (Tomás Pereira, 1646–1708), являвшийся на тот момент известным португальским иезуитом; по прибытию в Китай он практически сразу был назначен придворным музыкантом императора Канси. По достоверным источникам известно, что он участвовал в музыкальных экспериментах, стремясь адаптировать европейские гармонические принципы к китайской музыкальной теории. Будучи в Китае, Т. Перейра решил очень быстро выучить язык, а также получить китайское имя. Это имя - Ян Дэхэ, что естественно помогло ему еще быстрее интегрироваться в общество. Использование китайских имён было обычной практикой среди иезуитов - оно символизировало их стремление быть воспринятыми в качестве участников китайской культурной традиции, а не как иноземных миссионеров.

Так, Жозеф-Мари Амио (1718–1793), известный французский миссионер, музыкант и переводчик, был известен в Китае под именем Цинь Жэньмэй. Он жил при дворе правящего на тот момент императора Цяньлуна (1735–1796) и оставил обширное музыкальное наследие, включая перевод китайских музыкальных трактатов и описания западной музыки. Также необходимо подчеркнуть, что важной особенностью в жизни иезуитов в Китае было их полное погружение в местную культурную и субкультурную среду. Многие из них носили китайскую одежду, соблюдали конфуцианский этикет, изучали китайскую религию и философию, а также писали свои работы на китайском языке, чтобы отдать дань уважения китайскому народу. Благодаря такому подходу иезуитам удалось не только избежать репрессий, но и стать посредниками в диалоге между двумя цивилизациями.

Сам император Канси проявлял большой интерес к западноевропейской музыкальной культуре и можно с уверенностью сказать, что он был одним из самых просвещённых и прозорливых монархов своей эпохи в сфере искусства и дипломатии. Канси на протяжении всей своей жизни проявлял живой интерес к западной науке, технике и культуре; он считал, что эти знания очень важно интегрировать в китайскую национальную культуру для обогащения Китайского просвещения и образования. Учитывая данные факты, естественно предположить, что его правление стало временем расцвета иезуитского влияния на китайское общество того времени.

Среди наиболее известных представителей ордена в этот период можно также отметить Жана-Дени Аттрета (живопись), Иоанна Адама Шалль фон Белля (немецкий монах-иезуит и астроном, миссионер), Фердинанда Вербиста (фламандский иезуит-миссионер и учёный), Томаса Перейра (португальский органист, теоретик и органный мастер) и Теодорико Педрини (итальянский композитор, теоретик и инструментовед). В

сферу их задач входило не только участие в астрономических наблюдениях, занятие живописью и наукой, но и создание благоприятных условий для демонстрации западной музыки при дворе Императора. Именно музыка в середине XVII века стала важной частью общественной жизни Китая. Канси лично приглашал иезуитов обучать его детей игре на клавесине и органе, а также интересовался музыкальной нотацией и системой ладов. Именно при его правлении во дворце появились первые европейские музыкальные инструменты (при помощи Т. Педрини) - клавикорды, органы, виолы, которые доставлялись из Европы в морские порты Китая.

Также известно, что во время «пребывания в Китае Педрини написал сборник произведений в духе итальянского барокко - «Dodici Sonate a Violino Solo col Basso», которое стало одним из первых известных западных музыкальных произведений, созданным именно в Китае» [6, с. 217]. Данный сборник и остальные произведения Педрини, написанные в Китае, сохранились в библиотеке Шэньянского дворца.

Стоит отметить интересный факт, что в период пребывания в Китае, Томас Перейра, а позднее Теодорико Педрини, занявший его место после смерти, начали огромную работу совместно с императорами Канси над третьим томом «Сюй Бянь» уже существующего трактата «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И». Данный трактат описывал западную музыкальную систему, адаптированную к китайской системе образования, также являясь первым и основным переводом европейской теории музыки на китайский язык.

Работы Перейры и Педрини стали частью более широкой программы по внедрению европейской теории музыки. В трактате «(Юй Чжи) Люй Люй Чжэн И» излагались основы западной ладовой теории, гаммы, интервалы, строение музыкальных инструментов. Эти труды, несомненно, сыграли немаловажную роль в формировании интереса у китайской политической элиты к европейской культуре.

Нельзя не отметить, что передача музыкальной традиции иезуитов сопровождалась рядом трудностей, таких как различие в ладовых системах, сложности перевода европейской нотации на китайский язык, непривычность логики полифонического мышления у китайской аудитории и музыкантов. Тем не менее, европейская музыка вызывала уважение и авторитет для китайских учёных за свою рациональность, новизну и гармоническую стройность.

Конечно, данная интеграция способствовала созданию смешанных форм, содержавших нечто общее между китайской и европейской музыкой. Постепенно китайские музыканты пробовали адаптировать уже известные западные произведения и мелодии для китайских национальных инструментов, внедряя смешанные составы оркестров при написании новых музыкальных произведений.

Особый вклад в развитие европейской интеграции в Китае, а также полную систематизацию данного процесса осуществил Жозеф-Мари Амио (Joseph-Marie Amiot, 1718–1793), который прибыл в Пекин в 1751 году в качестве духовного лидера французской миссии при правлении Императора Цяньлуна. Ж-М. Амио был членом-корреспондентом Академии наук, консультантом по вопросам европейской науки, а также официальным переводчиком императора Цяньлуна. Цяньлун был известен тем, что интересовался возможностью исполнения и интерпретации европейской музыки на китайских традиционных инструментах, таких как гуцинь, эрху, пипа. Следуя курсу Императора Цяньлуна Жозеф-Мари Амио, обладая широким кругозором, стремился не только представить европейскую музыку китайцам, но и старался донести китайскую музыкальную культуру до европейской публики. Его труды, опубликованные в Париже, сыграли важнейшую роль в формировании представлений об искусстве Китая в «эпоху Просвещения». Он является автором фундаментального труда «Mémoire sur la musique des Chinois» (1779 год). Данный ученый-музыкант попытался сопоставить европейскую и

китайскую музыкальные системы того времени путем анализа местных коренных традиций и нотаций. Также известно, что «Жозеф-Мари Амио впервые приводил примеры китайских мелодий в европейской записи» [7, с. 200]. Естественно, стоит сказать о том, что его работа стала одним из первых сравнительных исследований музыкальной антропологии китайского музыкального искусства, а также пользовалась востребованностью среди европейских музыковедов начиная от XVIII века до настоящего времени.

В целом музыкальная деятельность иезуитов оставила заметный след в истории музыкального искусства не только Китая, но и других стран мира. После изгнания миссионеров в 1773 году (после официального роспуска данного ордена) их миссия была прервана, но в архивах Ватикана, Парижа и Пекина сохранились важнейшие источники и факты доказывающих их ценную для того времени деятельность. Среди этих работ рукописи Педрини, трактаты Перейры, сочинения и публикации Амио. Эти документы служат естественным подтверждением и доказательством эффективности международного взаимодействия культур через музыку и искусство в целом, представляя уникальные материалы для современных исследований.

Подводя итог данной статьи, можно сказать, что музыка оказалась не только средством миссионерской работы, но и инструментом политического взаимодействия, позволившим выстроить доверие между представителями разных конфессий. Благодаря иезуитам в Китае появились труды по западной теории музыки, европейские музыкальные инструменты и нотная запись. Уникальность этого научного опыта заключается в том, что европейская музыка, которую принесли иезуиты в Китай, была воспринята не как альтернатива или угроза традиционной национальной китайской культуре, а наоборот, как дополнительный элемент, способный обогатить церемониальную, придворную и образовательную практику. Более того, сами иезуиты во многом трансформировали своё понимание музыкального служения: для них музыка стала формой диалога в мировых миссиях, а также способом передать не только религиозные истины, но и уважение к просветительской деятельности католического монашеского ордена. Через музыкальное образование, диалог культур и теоретические труды иезуиты XVII-XVIII веков осуществили уникальный акт культурной дипломатии, значение и опыт которого сохраняется и исследуется в наши дни. Многие научные труды таких известных личностей Европы и Китая как Педрини, Перейра, Амио, а также императоры Канси и Цяньлун переиздавались в XX и XXI веках, подтверждая их значение как памятника межкультурного диалога, оставившего след в современной музыкальной истории.

Роль иезуитов в распространении европейской музыкальной традиции в Китае XVII–XVIII веков была глубоко связана с их миссионерской стратегией, научными достижениями и личной преданностью делу межкультурного общения. Деятельность миссионерской миссии иезуитов, несомненно, является важным примером ранней формы межкультурной коммуникации, так как их деятельность выходит за рамки религиозной миссии. Ведь в процессе ее выполнения они выступали как посредники между далёкими друг от друга цивилизациями, установив диалог с помощью музыки — универсального языка, способного преодолеть любые политические и идеологические барьеры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хсиа Р. По-Чиа. Иезуит в Запретном городе: Маттео Риччи, 1552–1610 / пер. с англ. — Оксфорд: Oxford University Press, 2010.
2. Стандаерт Н. Христианство в Китае: справочник. Том 1: 635–1800 / пер. с англ. — Лейден; Бостон: Brill, 2001.
3. Лавен М. Миссия в Китай: Маттео Риччи и иезуитское столкновение с Востоком / пер. с англ. — Лондон: Faber & Faber, 2012.

4. Триго Н., Риччи М. О христианской экспедиции в Китай, предпринятой Обществом Иисуса (De Christiana expeditione apud Sinas, 1615) — Аугсбург, 1615; англ. пер.: China in the Sixteenth Century: The Journals of Matteo Ricci. — Нью-Йорк: Random House, 1953.
5. Броки Л. М. Путешествие на Восток: Иезуитская миссия в Китае, 1579–1724 / пер. с англ. — Кембридж (MA): Harvard University Press, 2007.
6. Манджелло Д. Е. Великое столкновение Китая и Запада, 1500–1800 / пер. с англ. — Ланхам (MD): Rowman & Littlefield Publishers, 2005.
7. Роуботэм А. «Музыка и миссия иезуитов в Китае» // The Musical Quarterly. — 1952. — Т. 38, № 2.
8. Фонтана М. Маттео Риччи: иезуит при дворе Мин / пер. с англ. Ланхам (MD): Rowman & Littlefield Publishers, 2011.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Корноухова Софья Михайловна
соискатель кафедры современной музыки
ФГБУ «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»,
старший преподаватель кафедры фортепиано
и струнных оркестровых инструментов
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: sofya.kornoukhova@bk.ru

Kornoukhova Sofya M.
PhD candidate of the Department of Contemporary Music
Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky,
Senior Lecturer of the Departments of Piano
and String Orchestral Instruments
Moscow State Institute of Culture

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА И ФОРТЕПИАНО Д. ШНИДЕРА – ВОПРОСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И СТИЛЯ

Аннотация. В статье Соната для тромбона и фортепиано Даниэля Шнидера рассматривается в контексте стилевых течений и эволюции тромбонового репертуара конца XX-начала XXI веков. А также позиционирования тромбона как «экзотического» сольного инструмента и полноценного участника такого элитарного вида музицирования как камерный дуэт с фортепиано, где яркость индивидуальности каждого исполнителя должна сочетаться с умением вести диалог и выстраивать общую драматургическую линию произведения. Стиль Шнидера автор определяет как синтезирующий джаз и классику, а также некоторые другие направления музыки XX века. Соната для тромбона и фортепиано Даниэля Шнидера ставит перед исполнителями не только трансцендентные виртуозные задачи. Она заставляет их думать, слушать, сопереживать, как любое настоящее произведение искусства. То есть создавать полноценную художественную интерпретацию.

Ключевые слова: музыкальное искусство XX века, композитор Даниэл Шнидер, соната для тромбона и фортепиано, интерпретация, стиль.

SONATA FOR TROMBONE AND PIANO BY D. SCHNYDER – QUESTIONS OF INTERPRETATION AND STYLE

Abstract. This article examines Daniel Schnyder's Sonata for Trombone and Piano in the context of stylistic trends and the evolution of the trombone repertoire of the late 20th and early 21st centuries. It also explores the trombone's positioning as an "exotic" solo instrument and a full-fledged participant in such elite music-making as the chamber duet with piano, where the vibrant individuality of each performer must be combined with the ability to engage in dialogue and construct the overall dramatic line of the piece. The author defines Schnyder's style as synthesizing jazz and classical music, as well as several other musical trends of the 20th century. Daniel Schnyder's Sonata for Trombone and Piano presents performers with more than just transcendental virtuoso challenges. It forces them to think, listen, and empathize, as any true work of art does. That is, to create a fully realized artistic interpretation.

Keywords: 20th century musical art, composer Daniel Schnyder, sonata for trombone and piano, interpretation, style.

Современное мировое музыкальное пространством просто немыслимо без тромбона. Без его участия невозможно звучание симфонических, эстрадных, джазовых, духовых оркестров. Его амплуа предвестника смерти, крушения мира ярко запечатлено в симфониях Д. Шостаковича, произведениях С. Прокофьева (по легенде, на премьере Второго фортепианного концерта во время вступления тромбонов после каденции солиста публика в ужасе поднялась со своих мест!), у И. Стравинского роль тромбона - от ударной трактовки в оркестре до чуткого ансамблевого партнера [2].

Эволюция тромбонового репертуара показывает, как тромбон из оркестрового или «экзотического» сольного инструмента превращается в полноценного участника такого элитарного вида музицирования как камерный ансамбль, где яркость индивидуальности каждого исполнителя должна сочетаться с умением вести диалог; моментальной динамической, артикуляционной, агогической реакцией в выстраивании общей драматургической линии в соотнесении с другими партиями.

Даниэл Шнидер (Daniel Schnyder), интереснейший динамичный современный композитор, внесенный в элитный список знаменитостей, родившихся в Швейцарии, с 1992 года живет в Нью-Йорке. Он признан одним из лучших саксофонистов планеты, гастролирует по всему миру с сольными и ансамблевыми программами, преподает на курсах Академии кроссоверов в Высшей школе музыки Штутгарта, проводит мастер-классы по композиции, камерно-ансамблевому исполнению и импровизации в Балтийской молодежной филармонии и Брукнеровском Университете в Линце; консультирует крупные международные фестивали и медиапроекты [1].

Сочинения Д. Шнидера регулярно включаются в программы международных конкурсов классической музыки в качестве обязательных (конкурсы Мари Андре в Париже, Aeolus в Дюссельдорфе, Rostal в Берлине), композитор получил множество наград за камерную музыку (1 премия на конкурсе сочинений Международной гильдии трубачей 1996 года, премии от Международной ассоциации флейты, Международной Ассоциации кларнета, Американской симфонической лиги). Даниэл Шнидер пишет музыку на заказ для крупных симфонических оркестров и оперных театров. Разносторонне одаренный музыкант, активная личность, остроумный человек, Д. Шнидер еще и богат с состоянием в 5 миллионов долларов.

Композитором написаны произведения практически во всех жанрах классической музыки - оперы («Буря» по Шекспиру - 1996 г, «Казанова» -2005г., «Авраам» 2014г, «Yardbird» (Птица) Чарли Паркер» 2015 г.), 4 симфонии, инструментальные концерты с оркестром, камерная музыка для самых разных составов, сочинения для фортепиано - цикл «Токката-Танго-Короткая фуга», «Шурук» для двенадцати рук и 2-х фортепиано), мультимедийные композиции, джазовая, этническая, авангардная, экспериментальная музыка, а также самые неожиданные и захватывающие комбинации этих жанров.

Родился Даниэл Шнидер в 1961 году в Цюрихе в профессорской семье, его мать преподавала французский язык и историю, отец - археологию и историю искусств. Из многочисленных экспедиций отец, музыкант-любитель, привозил экзотические музыкальные инструменты со всего мира. Возможно, этими детскими восторженными впечатлениями от удивительных звучаний объясняется использование Д. Шнидером непривычных для европейского уха арабских инструментов уда и ная (бамбуковой флейты), китайской лютни пипа, западноафриканского инструмента кора, традиционного швейцарского рога альфорна.

Обучение музыке Даниэл начал с игры на виолончели, а в конце 70-х годов поступил в знаменитый Колледж музыки Беркли в Бостоне изучать джазовый саксофон и импровизацию, затем вернулся в Швейцарию, чтобы продолжить занятия классической флейтой и композицией.

Это двойное образование, классическое и джазовое, предопределило творческие устремления композитора.

Шнидер - истинный адепт «третьего течения» [6]. Этот термин, придуманный в 1957 году Г. Шуллером на лекциях в частном исследовательском Брандейском университете в Бостоне и первоначально обозначавший музыкальный жанр, синтезирующий джаз и классику, сейчас трактуется в более широком смысле как взаимопроникновение разных стилей и жанров, хотя синтез джаза и классики остается определяющим. В русле этого течения написаны сонаты для тромбона и фортепиано Д. Бисли, А. Уайлдера, Л. Хамбла, С. Брэндона, А. Блуменфельда, Д. Купера (1ч. -Мамбо, 2ч. - Соло, 3ч. - Афролатино, Нанинго).

Даниэл Шнидер работает на крупных фестивалях как консультант с промоутерами и ансамблями, пытаясь найти инновационные решения для соединения классической, этнической музыки и джаза. В его мультимедийном проекте в Вашингтонской картинной галерее «Schnyder Fest» виртуоз на китайской пипе Мин Сяо Фен играла с классическим ансамблем «Пост-классика»; в джазовой по духу опере «Птица Чарли Паркер» выдающийся оперный тенор Лоуренс Браунли пел виртуознейшие вокальные транскрипции знаменитых соло великого джазового саксофониста; Африканская оратория в Берлинской филармонии исполняется музыкантами из Мали вместе с симфоническим оркестром и хором Берлинского радио.

Творческим кредо композитора можно считать преодоление барьеров между обособленными и взаимоисключающими явлениями. Иногда это выглядит по-хулигански увлекательно, но Шнидер может быть и очень серьезным. Для фестиваля в Галле в 2014 году он восстановил и переработал утраченную оперу Генделя «Альцеста», записал с пианисткой Симоной Диннерштейн диск с 2х-голосными инвенциями Баха. Глубокое впечатление оставляет Сюита для флейты, саксофона, бас-тромбона и фортепиано «Worlds Beyond Faust» («Потусторонние миры Фауста»), где история доктора Фауста последовательно излагается в реминисценциях знаковых тем Шуберта, Генделя, Вебера, Листа, Вагнера, Малера, Р. Штрауса, очень сильно воздействуя на слушателя.

Но своей главной творческой лабораторией Шнидер считает работу в джазовых ансамблях, где каждый исполнитель, импровизируя, вносит в исполнение свои индивидуальные идеи, свежие, неожиданные решения. По остроумному признанию композитора, с его стороны «это может рассматриваться как эксплуатация и шпионаж» [«Ein Wanderer zwischen den Welten», Neue Musikzeitung, 9/1998].

Д. Шнидер записал более десятка дисков со своей музыкой на Enja Records, Red Records, Koch Jazz, Col Legno (его альбом «Absolution» на Enja Records с концертом для тромбона был номинирован на «Грэмми» в 2002 году).

В 2000 году на Koch Jazz вышел альбом «Jazz meets Weill and Gerschwin» («Джаз встречается с Вайлем и Гершвиным»), где были записаны сюита из «Трехгрошовой оперы» Курта Вайля, сюита из песен Гершвина, соната для сопрано-саксофона и фортепиано, симфония «Колосс звука». Открывала этот цифровой альбом Соната для бас-тромбона и фортепиано (существующая в версии и для тенор-тромбона), написанная в 1985 году и посвященная Дэвиду Тейлору, легендарному тромбонисту, давнему партнеру по ансамблю Даниэля Шнидера.

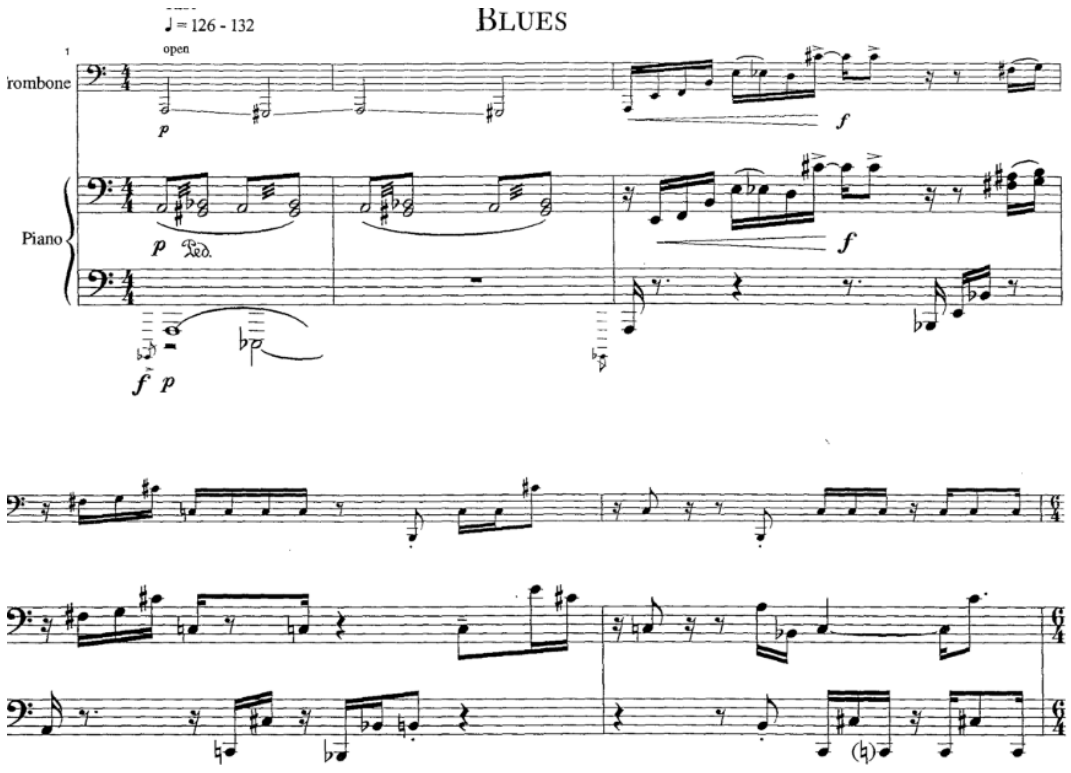
Соната представляет тромбон как инструмент, который может все -огромный диапазон в 3,5 октавы - от d контроктавы (!!!) до g 1-ой октавы, динамическая шкала - от ppp до ff, штрихи - legato, staccato, tenuto, martellato, акценты>, frullato, glissando в самых разных сочетаниях; использование сурдин разных видов [4]. Партия фортепиано также впечатляюща задействованными фактурными, динамическими и артикуляционными средствами.

Этот трехчастный цикл выстроен по традиционной классической схеме «быстро-медленно-быстро», и у каждой части – программное название: 1 часть –«Blues» (Блюз), 2 часть – «An American Ballad» (Американская баллада), 3 часть – «Below Surface» (Под поверхностью). Даже при поверхностном взгляде на текст очевидна ведущая роль 1 части в цикле – ее размеры (215 тактов по сравнению с 38 тактами 2 части и 70 тактами финала), контрастность музыкального материала делают ее драматургическим центром цикла, в котором 2 часть – «комментарии», а 3 часть –«резюме».

В построении 1 части присутствуют черты классической сонатной формы: вступление (такты 1-8), главная партия (такты 9-42), побочная партия с ремаркой dolce (такты 43-95), разработка (такты 96-194), реприза (такты 195-215). Повторение материала главной темы трижды практически в неизменном виде на протяжении части привносит в форму и черты рондо. Но ключевым моментом к структуре и характеру звучания будет стиль джаза би-боп, в котором виртуозное проведение темы со сложным мелодическим рисунком, в сложном ритме несколькими исполнителями в унисон сменяется импровизациями каждого.

Стилистика би-бопа (название, по легенде, придумал гениальный трубач Диззи Гиллеспи из-за схожести звучания его выкрика интервала уменьшенной квинты) как жанра, крайне неудобного, «жесткого» для слушателя и сложнейшего для исполнителей, проявляется уже во вступлении [3].

Зловещая «настройка инструментов» первых тактов в контроктаве и у фортепиано в субконтроктаве в динамике p сменяется резким зигзагообразным унисонным взлетом-выкриком до f тромбона и фортепиано. Указание «fast» (быстро) с метрономом 1/4=132 при изложении 16-ми делает все вступление к основной теме трансцендентным для тромбона не только из-за интонационных сложностей – в би-бопе преобладают резкие скачки, диссонирующие интервалы (тритоны, септимы, ноны), но и из-за ансамблевой синхронности – для би-бопа характерны вступления реплик на слабых долях с обилием синкоп.



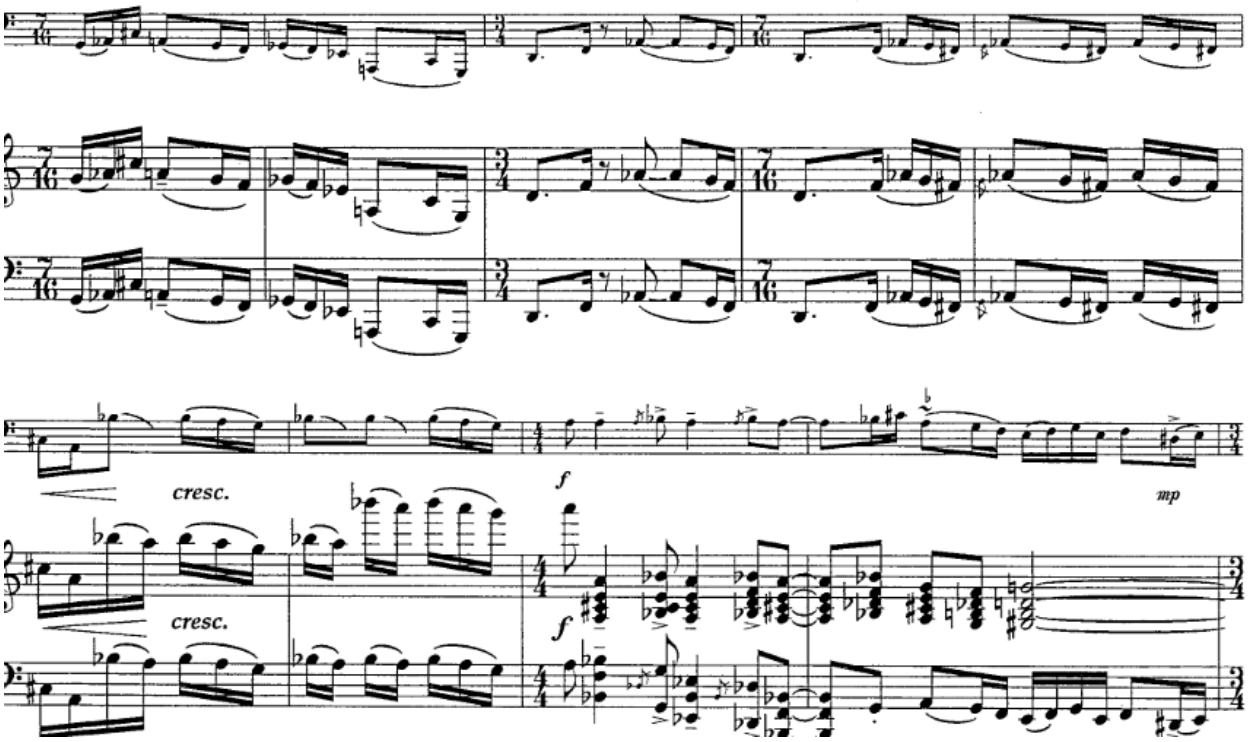
Тем важнее становится здесь роль левой руки пианиста, точечно отмечающей сильные и относительно сильные доли. Бешеный оскал мелодии подчеркнут подробным артикулированием – сочетанием non legato, poco legato, legato и акцентированием синкоп. Появление размера 6/4 приковывает внимание к следующим за ним двум тактам в маршевом характере – в партии фортепиано левая рука при неуклонном creschendo «шагами» больших септим ровными четвертями приводит к главной теме.

Изложение начальной основной темы в унисон несколькими исполнителями с последующим разделением на индивидуальные импровизации, как уже упоминалось - традиционный момент формообразования для би-бопа. В классической же музыке за унисоном закрепилась отрицательная коннотация эмоции роковой, угрожающей, подавляющей – достаточно вспомнить четвертые пеоны начала 5 симфонии Л. Бетховена, первые такты Симфонии №2 «Богатырской» А. Бородина или «О, Фортуна» К. Орфа («Кармина Бурана») [7].

В фортепианной и камерной музыке унисоны в динамике p – воплощение леденящего ужаса пустого мертвого пространства (Финал Сонаты b-moll Ф. Шопена, первые такты «Аппассионаты» Л. Бетховена, начало Сонаты И. Брамса для альта и фортепиано op.120 №1). Пляской смерти звучит Скерцо из 2 концерта С. Прокофьева с безжалостным perpetuum mobile унисонов фортепианной партии. Унисонное изложение тем в Сонатах Бетховена для виолончели и фортепиано воспринимается устрашающим единением «встающих в полный рост в роковые минуты» - кульминация 1 части Сонаты №3, главная тема allegro 1 части Сонаты №4, начало репризы 1 части Сонаты №5.

В финале Сонаты Бриттена для виолончели и фортепиано проведение темы в унисон, в до-мажоре, в динамике f, абсолютно не воспринимается ликующим апофеозом, скорее обезличенным гимном полного подчинения после марша четвертой части – в предыдущих частях партии были подчеркнуто индивидуальны. В конце Сонаты Ю. Филаша для тромбона и фортепиано (1995) после morendo ppp обрушивается ff coda беспощадными, уничтожающими все живое унисонами в b-moll.

Поэтому для классического музыканта уже одно только такое фактурное изложение основной темы части несет определенную семантическую окраску, а расстояние между голосами в две октавы совершенно однозначно отсылает к начальным тактам «Аппассионаты» [5]. Вращение рывками этой рваной унисонной мелодической линии в переменном размере, с артикуляционной неровной группировкой, вырастающей до аккордовой кульминации и затем распадающейся, производит совершенно инфернальное впечатление.



Название «Блюз» в этой части означает в первую очередь не характер и даже не структуру - блюзовый квадрат-12 тактов в размере 4/4 с blues progression (типовой последовательностью гармоний), хотя вращательное возвращение в тонику имитирует его. Определяющим является блюзовый лад с «blue notes», пониженными III, VII ступенями в мажоре и V пониженной ступенью в миноре. Эту интонацию м.2 можно считать лейт-интонацией части. Она заявлена в «настройке» первых двух тактов, из нее «вылеплена» тема вступления, на ней строится нагнетание к кульминации и сама кульминация главной темы.

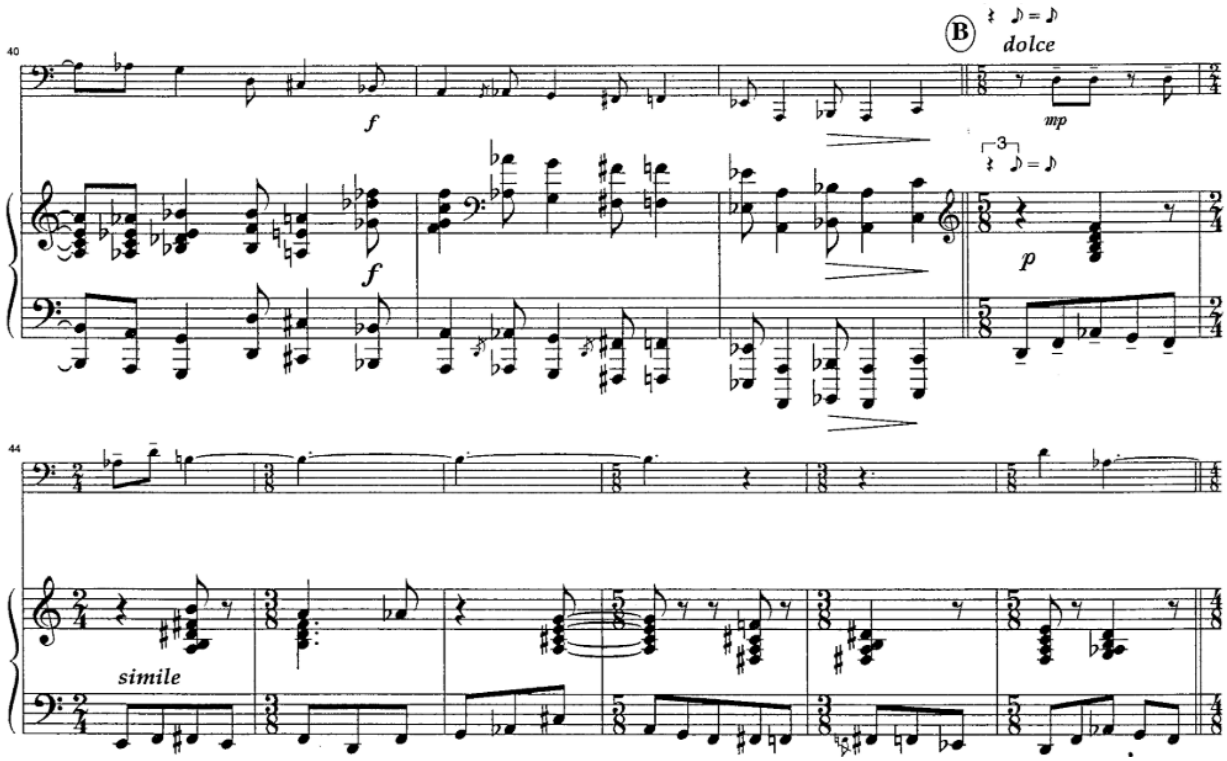
В главной теме вызов первого мотива заявляет о d-moll с той самой пониженной квинтой Диззи Гиллеспи (и этот тритон тоже будет лейт-интервалом), но последующее движение, как в модальном джазе, проявляет черты и D-dur с альтерациями, и дорийского, и фригийского лада. В партии тромбона исполнение «blue notes» подчеркнуто форшлагами и «сползанием» интонации инструмента с нефиксированным строем, у фортепиано эта рельефность полутоновой интонации усилена форшлагами и подчеркиванием неаккордовых звуков в гармонии.

С такта 22 начинается вариантное проведение первой темы, выполняющее роль связующей партии. Subito p привлекают наше внимание к изменениям характера вступления: при сохранении остроты мелодического рельефа партия фортепиано изложена с холодной безапелляционностью подчеркивания каждой доли, левая рука имитирует ритм-секцию, главная темы появляется как однозначный ответ в басу a-d! на нервный вопрос e-e-e-e-e-b-e?

Принципиально изменилось фактурное изложение главной темы-партии тромбона и фортепиано разделены-унисоны фортепиано опустились на октаву ниже, на дно, тромбон остался без дублирующей поддержки фортепиано, почти сразу «потерял дорогу», его отчаянные блюзовые вопли подхватит аккордами фортепиано и с уверенной неуклонностью выведет к побочной теме.

Побочная тема (такты 43-94) появляется неожиданно dolce, p после предшествовавшего ей хроматического спуска f унисонными двойными октавами. Преобразилась не только динамика, унисоны разделились на три самостоятельно движущихся линии.

В фортепианной партии в ровных восьмых «блуждающего», «шагающего» баса почти неузнаваем цитируемый рисунок главной темы. Переменный размер подчеркивает неустойчивость, зыбкость фундамента. Аккордовая партия правой руки - пример так называемого «бита» в джазе - предельно синкопированной, ритмически независимой самостоятельной линии. Партия тромбона в этом окружении действительно звучит и dolce, и dolente с «blue notes» и стонами тритонов.

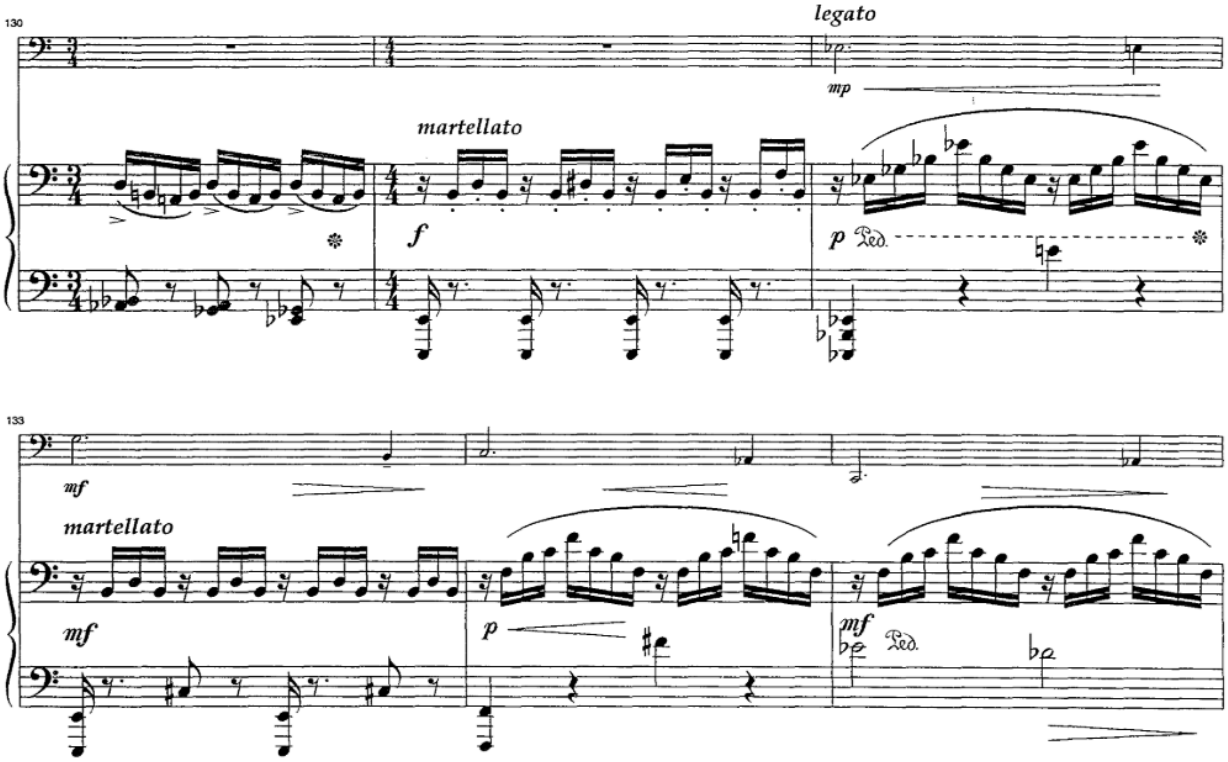


Возвращение главной темы с такта 95 в изложении унисонами уже в трехоктавном диапазоне заканчивается визгливым выкриком фортепиано cis-g, зеркально подхваченным тромбоновым g-cis. С этого момента начинается разработочный раздел.

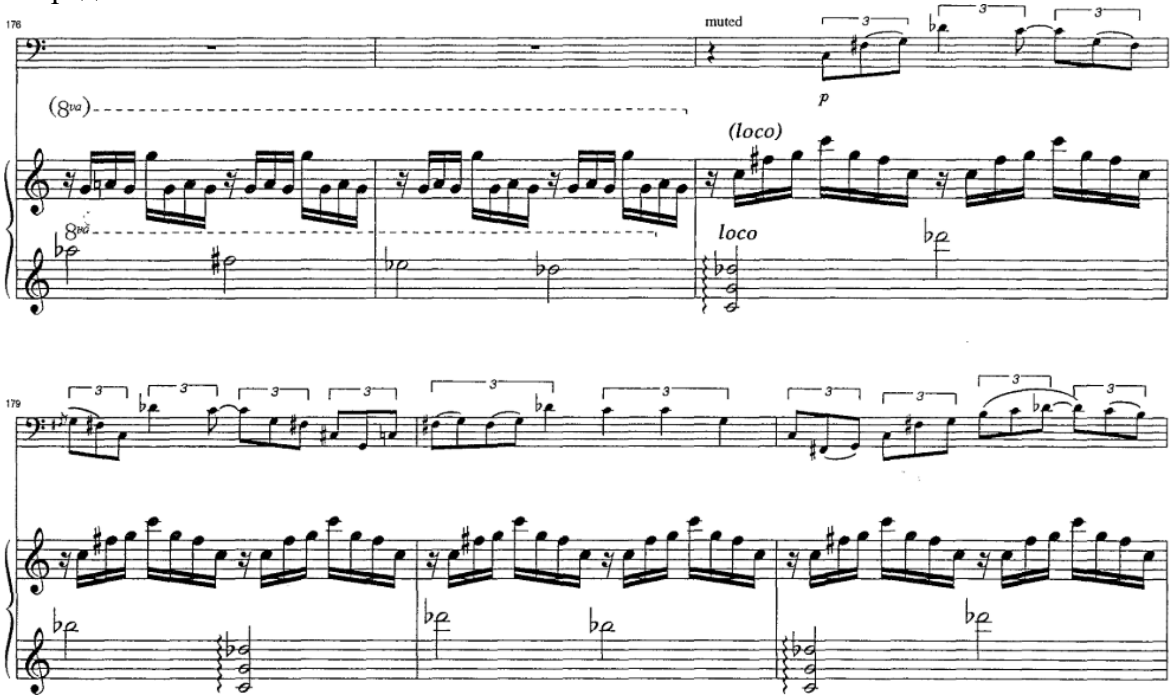
Свободная каденция тромбона - пример «стоп-тайма» в джазе, когда выключается ритм - секция и сопровождающие голоса. Фортепианная партия лишь лаконично поддерживает тромбон в полярно-контрастные динамические и тесситурные моменты. Фантастическую атмосферу создают и использование тромбоновой сурдины wah-wah, и погашение звучания динамикой от p до ppp, и спуск «на дно» сначала тромбона (на 3 октавы вниз по тритонам до E контроктавы!), затем фортепиано (тоже на 3 октавы, до этого же E контроктавы, в политональном сползании по белым - правая рука и черным клавишам - левая рука).

Своеобразным приношением Курту Вайлю и Бертольду Брехту, их «солдатским зонгам» - «Балладе о мертвом солдате» 1934 г. и «Балладе о Жене Солдата» 1943 г., звучит следующий масштабный эпизод разработки. В подчеркнуто выдерживаемом на протяжении почти 60 тактов размере 4/4, в треске ровных ударов малого барабана фортепианных басов, поступи тромбоновой мелодии создается почти эпическая картина

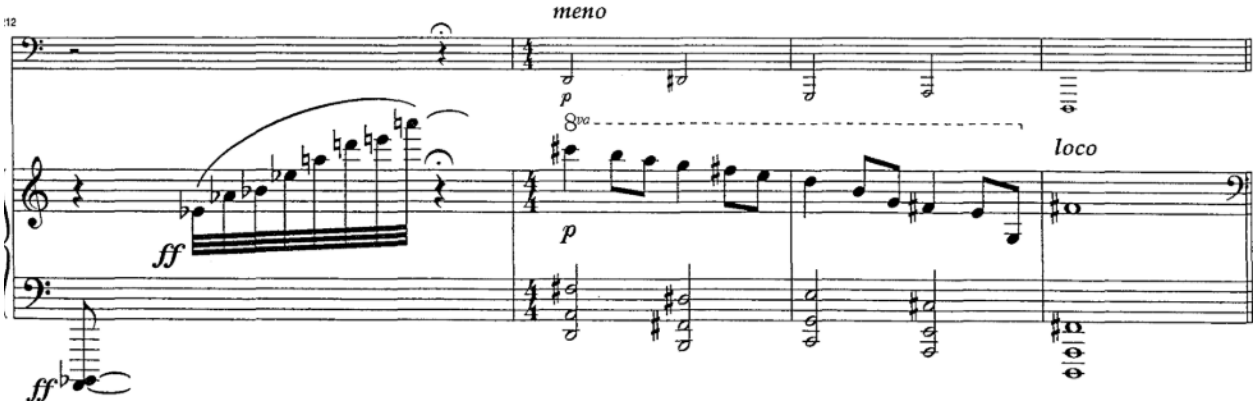
человеческой трагедии. Здесь и фанфарные военные кличи, и оплакивающие секундовые lamento в скрытом верхнем голосе фортепианной партии.



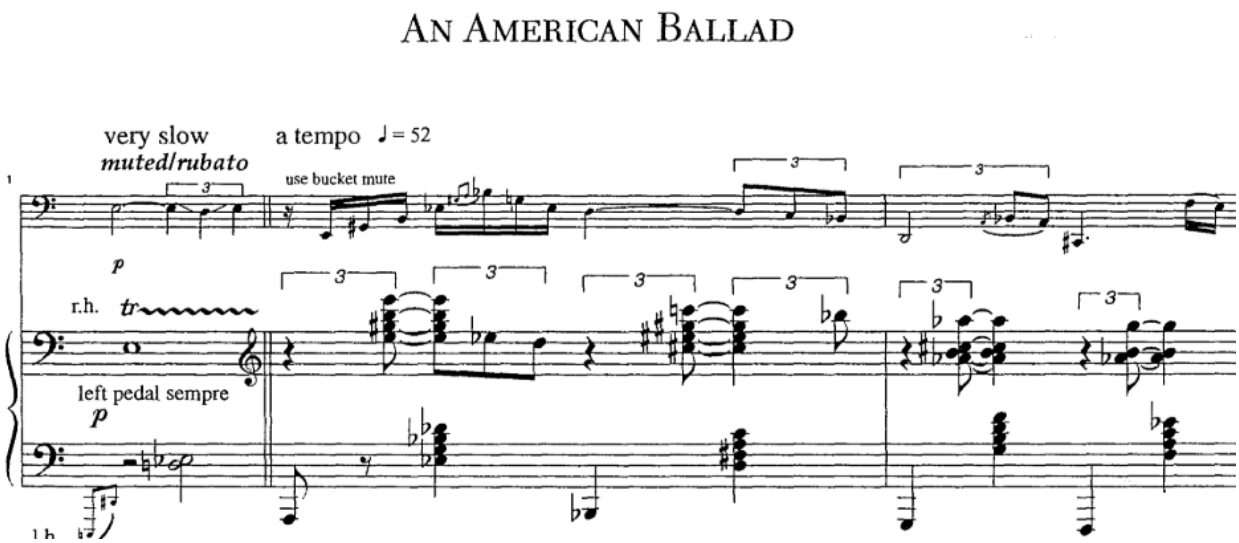
В такте 169 «поставлена точка» одной человеческой жизни. Дальше – мираж, у фортепиано исчез в басу малый барабан сопровождения, остались мерцающие в далеких небесах lamento скрытых голосов, а трубные искаженные фанфары piano тромбона (указание muted - с сурдиной) звучат как бой, который продолжается где-то там, далеко впереди.



Последнее, репризное проведение главной темы, как настоящее воплощение зла, завершается секундовым ударом ff в субконтроктаве и последовавшим за ним выкриком фортепиано до 3 октавы. Дальше - тишина спуска p до редко используемого у тромбона, трудно исполнимого ре контроктавы (не случайно помеченного автором указанием loco!). Фортепианная партия завершает спуск аккордом D-dur, единственным мажорным трезвучием во всей части, в барочных традициях как свет предвечного.



Роль медленной, второй части сонатного цикла - оплакивание или утешение после событий первой части, своеобразный эмоциональный комментарий. Жанр джазовой баллады, избранный Шнидером, подразумевает музыку в медленном темпе с мерным сопровождением в размере 4/4 в фактуре бас-аккорд (имитация басовой партии контрабаса и игры ударника щеточками на малом барабане с акцентами тарелок на 2 и 4 долях), с изысканными сложными мелодией, гармонией и ритмом. Тромбоновая мелодия, неизменно начиная свои фразы с движения по фанфаре, словно напоминает о событиях предыдущей части, комментирует их.



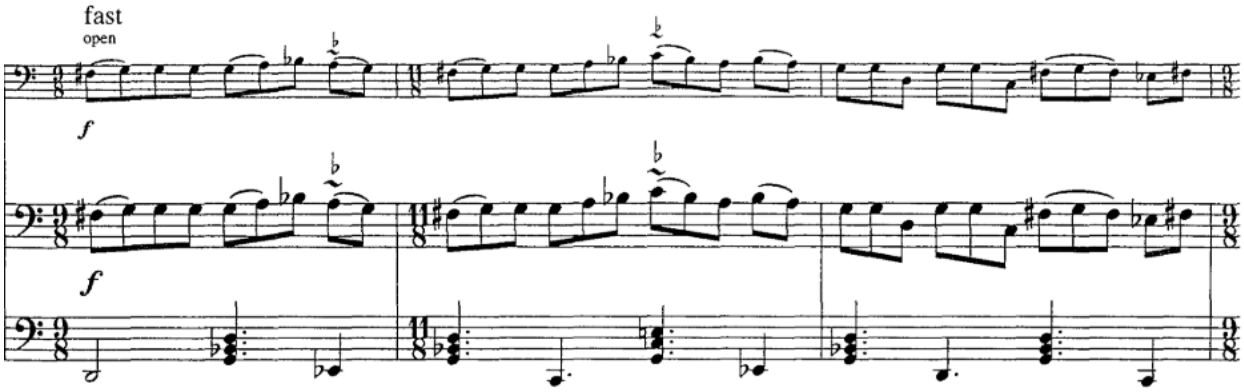
Сложный мелодический рисунок после коротких взлетов 16-х подчеркивает усталость, невозвратимость потери интервальными ходами вниз более тяжелыми, длинными длительностями, ни разу ритмически не повторяясь. Поэтому на партию левой руки фортепиано возложена важнейшая организующая дирижерская функция (функция ритм-секции), координирующая полиритмию «импровизационной» мелодии тромбона и свинговый (опережающий) ритм триольного контрапункта правой руки. В этой части требуется так называемый Groove, грув (буквально-качели) - чувство единого движения при тщательно выверенных нескольких ритмических линиях.

Отдельного внимания требует гармонический язык с политональными наложениями септаккордов и нонаккордов. И здесь роль фортепианной партии с правильно выстроенными тяготениями определяюща для сложного интонирования тромбона.

Мрачная меланхолия звучания подчеркивается и использованием у тромбона сурдины bucket («ведро»).

Неожиданная ремарка Fine в конце части содержит скорее не формообразующую (по-видимому, для автора важен был переход к 3 части attacca), а эмоциональную функцию - действительного конца, прощания.

Лаконичный финал сонаты с подзаголовком «Below Surface» вторгается f, fast, унисонно, с остинатной пульсацией ровных восьмых. Но их несимметричная группировка внутри тактов переменного размера, подчеркиваемая басами и аккордами сопровождения, словно разрушает любую упорядоченность, выглядит внутренним (под поверхностью) вызовом с протестующей настойчивостью повторов, синкопированного акцентирования.



Завершается соната плакатным вопросо-ответным лозунгом тройного унисона. Для тромбониста эта часть - настоящее испытание на физическую выдержку, она требует виртуозного владения дыханием, точнейшим интонированием и артикуляцией. Пианист, помимо отличного чувства ритма, должен обладать моментальной артикуляционной пальцевой и ансамблевой реакцией.

Соната для тромбона и фортепиано Даниэля Шнидера ставит перед исполнителями не только трансцендентные виртуозные задачи. Она заставляет их думать, слушать, сопереживать, как любое настоящее произведение искусства. То есть создавать полноценную художественную интерпретацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — Москва : Практика, 2010. — 855 с.
2. Арановский, М. Г. История музыки и тип творческого процесса (К постановке вопроса) /М. Г. Арановский // Процессы музыкального творчества: сборник трудов РАМ им. Гнесиных № 140 / отв. ред. и сост. Е. В. Вязкова. — Москва : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. — Вып. 2. — С. 40–52.
3. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? / М. Г. Арановский. — Москва: Музгиз,1962.119 с.
4. Богданов, Л. П. Проблемы интонирования на духовых инструментах / Л.П. Богданов // В помощь военному дирижёру. – Москва: ВДФ при МГК, 1984. Выпуск 23. С. 41–59.
5. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: учебное пособие для студентов высших учебных заведений: ч. 2. /М.Ш. Бонфельд. — Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 207 с. : нот.

6. Булез, П. Ориентиры I. Воображать : избранные статьи / П. Булез ; пер. с франц. Б. Скуратова. — Москва : Logos-altera ; Ecce homo, 2004. —200 с.
7. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм — мышление – культура : монография / В. Б. Валькова. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1992. — 163 с.

Варламова Александра Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»
e-mail: aleksandravarlamova16@gmail.com
Калинина Елена Валерьевна
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»
e-mail: elenakalinina2204@gmail.com

Varlamova Alexandra V.
Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of department
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (institute)
Kalinina Elena V.
Associate Professor of Department of Chamber Ensemble
and Accompanist Mastery
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (institute)

ПРЕЕМНИЦА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. Скрипка, и музыкальные инструменты, использующие смычковый способ звукоизвлечения, как известно, издревле существовали в культуре многих народов мира. В Якутии же, несмотря на бытование в народной культуре якутской скрипки кырыымпы, на появление нескольких самородков, например, Василия Свинобоева, учившегося в Московской консерватории еще в начале 20 века, наконец, невзирая на активную работу в республике приезжих авторитетных скрипачей и педагогов, воспитание профессиональных исполнителей на смычковых инструментах долгие годы как-то не заладилось. И только с открытием Вышей школы музыки в данной отрасли музыкального образования наметился перелом благодаря, в том числе, Ларисе Иннокентьевне Габышевой. Ее вклад в развитие скрипичного исполнительства Якутии значителен, она сыграла заметную роль в становлении, формировании и развитии регионального скрипичного искусства.

В статье авторы обратились к становлению скрипичного исполнительства в Якутии, а также здесь подробно рассматривается исполнительский путь и педагогическая деятельность Л.И. Габышевой.

Ключевые слова: скрипичное исполнительство Якутии, Высшая школа музыки, методика, ансамбль скрипачей «Виртуозы Якутии», конкурсы, концерты.

SUCCESSOR OF THE LENINGRAD VIOLIN SCHOOL

Annotation. The violin and other musical instruments employing the bowed method of sound production have long been known to exist in the cultures of many peoples around the world. In Yakutia, however, despite the presence of the indigenous Yakut bowed instrument known as the "kyyrympha" in folk culture, the emergence of several native-born talents—such as Vasily Svinoboev, who studied at the Moscow Conservatory as early as the beginning of the 20th century—and notwithstanding the active involvement of prominent visiting violinists and pedagogues working within the republic, the systematic training of professional performers on bowed instruments long remained unsuccessful. A decisive turning point in this field of musical

education finally arrived with the establishment of the Higher School of Music, significantly due to the efforts of Larisa Innokentyevna Gabysheva. Her contribution to the development of violin performance in Yakutia has been substantial, and she has played a prominent role in the emergence, formation, and advancement of regional violin art.

This article addresses the historical development of violin performance in Yakutia and provides a detailed examination of L.I. Gabysheva's performing career and pedagogical activities.

Keywords: Violin performance in Yakutia, Higher School of Music, teaching methodology, the "Virtuosi of Yakutia" violin ensemble, competitions, concerts.

Будучи родом из Якутска, Лариса Иннокентьевна Габышева получила профессиональное музыкальное образование в Ленинграде. С точки зрения преемственности исполнительских и педагогических традиций Л. Габышева является достойным продолжателем ленинградской скрипичной школы Л. Ауэра, с которой ее связывают педагоги музыкальной школы и консерватории.

Как известно, путь становления музыканта долог — более 15 лет отдано каждодневному труду овладения секретами инструмента. Сначала это была специальная музыкальная школа при Ленинградской консерватории, куда ее приняли после прослушивания в возрасте 10 лет в класс опытного педагога М.А. Славутской. Забегая вперед, сразу хочется отметить, что в своем методе обучения юных скрипачей в интернатских условиях Высшей школы музыки, Лариса Иннокентьевна опирается на собственный личный опыт, полученный ею в детские годы во время учебы и проживания в специальной музыкальной школе Ленинграда. Поэтому для Ларисы Иннокентьевны особенно волнительными были уже ставшие памятными выступления учеников ее класса в стенах ее родной школы, где они своим выступлением представили своеобразный отчет, получив высшую оценку педагогов Санкт-Петербурга, когда-то обучавших саму Ларису Иннокентьевну.

После школы была консерватория по классу профессора, народного артиста РСФСР Бориса Львовича Гутникова. Лауреат I премии знаменитого конкурса им. Чайковского, он являл собой редкое сочетание выдающего художника и педагога. По воспоминаниям Л. Габышевой, он мог идеально объяснить, потрясающе показывал, под его руководством был пройден почти весь основной скрипичный сольный репертуар; кроме своих занятий, она проводила много времени в его классе на уроках других студентов, слушая гениальные замечания, ловила каждое слово Мастера. Борис Львович был для молодой Ларисы примером бесконечного совершенствования…

По окончании вузовского курса Лариса Габышева уверенно вписалась в музыкальную жизнь Якутии. Трудовую деятельность она начала в 1978 г. концертмейстером оркестра в оперном театре. Одухотворенность и романтика, интонационная выразительность, поющий звук и виртуозная техника — таковы привлекательные качества музыканта Ларисы Габышевой. Будучи концертмейстером оркестра, исполняла на высоком художественном уровне все сольные скрипичные партии оперного и балетного репертуара, такие, например, как соло из балетов П.Чайковского «Спящая красавица», «Лебединое озеро», Л.Минкуса «Баядерка», «Пахита», «Дон Кихот», С.Пуни «Эсмеральда», Д.Шостаковича «Барышня и хулиган»; соло из опер П.Чайковского «Иоланта», Римского-Корсакова «Майская ночь» и др.

И, конечно же, у молодой скрипачки было много планов по реализации сольной карьеры. Это «Сонатные вечера» с якутскими пианистами Марком Слепцовым и Людмилой Окоемовой. Дуэты с альтистом Станиславом Афанасенко и трио с пианисткой Натальей Семенягой и флейтистом Дондоком Тарбаевым. Сольные выступления с симфоническим оркестром под управлением легендарного дирижера заслуженного деятеля искусств

РСФСР, народной артистки ЯАССР Галины Кривошапко. В те годы впервые была исполнена и записана первая Соната Григоряна для скрипки и фортепиано с М. Слепцовым. К слову сказать, ей посвящены сложнейшие произведения для скрипки композиторов Валерия Каца, Владимира Ксенофонтова. На якутском телевидении Л. Габышева и С. Афанасенко впервые исполнили концертную симфонию Моцарта для скрипки и альта с симфоническим оркестром Якутского радио и телевидения.

Видимо, ей всегда было «тесно» работать только концертмейстером оркестра, поэтому Л. Габышева создала свой камерный оркестр из профессиональных музыкантов симфонических оркестров театра и радиокомитета, с которым успешно концертировала в течение 10 лет. Его репертуар со временем включил многие произведения мировой музыкальной литературы — от классических концертов до популярных миниатюр, которым ее исполнение придавало особое очарование и сверкающий блеск. Коллектив много сотрудничал с якутскими певцами: народной артисткой СССР А. Ильиной, заслуженной артисткой РФ Н. Чигиревой, народной артисткой РФ А Борисовой, заслуженным артистом Якутии А. Алексеевым и др. На общественных началах оркестр дал более 500 концертов, в том числе в Москве, Ульяновске, Магадане, Хабаровске и др.

Исполнительская деятельность имела огромное значение в процессе становления молодого музыканта, однако главным ее жизненным призванием стала все-таки педагогика. В далеком 1978 году сначала это было Якутское музыкальное училище и Городская музыкальная школа.

С 1993 г. Л. И. Габышева одна из первых преподавателей начинает работу в только что распахнувшей свои двери Высшей школе музыки Республики Саха (Якутия) (ВШМ). Именно благодаря плодотворной педагогической деятельности Л. Габышевой на кафедре оркестровых струнных инструментов создана благодатная среда для эксклюзивной профессиональной подготовки скрипачей. Здесь необходимо ретроспективно дать характеристику подготовки струнников в период, предшествующий созданию ВШМ. Музыкальное искусство Якутии с самого начала своего активного строительства (с 40-х годов прошлого века) испытывало хронический дефицит исполнителей на струнно-смычковых инструментах. В оркестровых коллективах Радиокомитета и музыкального театра работали исключительно музыканты, приехавшие из западных регионов России и других советских республик. Естественно, что им не хватало, прежде всего, подлинной заинтересованности в развитии музыкальной культуры далекого северного края. Кое-кто из приехавших в Якутию скрипачей занимался и педагогической деятельностью. Были созданы скрипичные классы в музыкальном училище и в немногочисленных по ту пору музыкальных школах Якутии. Однако организация в республике струнно-смычкового обучения, особенно в сравнении с относительно быстрым становлением фортепианного, народно-инструментального и вокального образования, долго не ладилась. Класс скрипки в Якутском музыкальном училище всегда был крайне малочисленен, ибо отсутствовал устойчивый приток поступающих из музыкальных школ, да и сами эти классы из последних были немногочисленны, а уровень их очень слаб. Подобное состояние смычкового дела в Якутии длилось многие годы, фактически до создания ВШМ. Справедливости ради отметим, что давно зрело понимание, что решить эту проблему может только создание специального учебного заведения, в котором талантливые дети Севера получали бы достойную профессиональную подготовку. И только в начале 90-х годов реальной стала идея отдать способным юным музыкантам коттеджный поселок близ Якутска, построенный канадской фирмой в порядке делового сотрудничества с Россией. Инициатором этой идеи был первый Президент республики М.Е. Николаев.

Лариса Иннокентьевна отмечает, что в «канадской деревне» были созданы все условия, в которых хотелось «дерзать, работать и творить» (2). Учебная работа в ВШМ с

самого начала имела возможность разработки новых, альтернативных путей подготовки одаренных юных музыкантов. При обучении скрипачей в ВШМ основными факторами стали тщательно продуманная система отбора и профессиональная адаптация детей к требованиям и условиям интенсивного овладения инструментом, создание психологических установок; разработка и внедрение системной методологии непрерывного и интенсивного процесса обучения скрипичной игре — развития техники и овладения репертуаром; использование профессионально организованной деятельности скрипичного ансамбля в качестве главного оптимизирующего средства формирования потребности овладения высоким уровнем искусства игры на скрипке.

И результаты не заставили долго ждать — практически через полгода учебы весной 1994 года ее первая ученица Катя Рахимова стала дипломантом в сложнейшем исполнительском конкурсе в Новосибирске. Это был первый успех в дальнейшей череде конкурсных званий учащихся и студентов ВШМ.

Профессор Габышева стремится, чтобы в игре своих подопечных природа инструмента раскрывалась с предельной полнотой. Исполнительское искусство ее лучших воспитанников сочетает классическую строгость и виртуозный блеск, пластическую выразительность и чеканность формы — играют ли ее ученики небольшую миниатюру или Концерт Брамса, они в равной мере подают их крупным планом. Сегодня, когда слушаешь учеников ее класса, кажется, что они просто созданы для игры на скрипке. А тогда, 32 года назад, некоторые из них не знали даже, как выглядит и звучит этот волшебный инструмент. Преподаватель использовала в работе и традиционный индивидуальный метод обучения и групповой. Все малыши ее класса, взявшие в руки маленькие скрипочки, на первых порах изучали одни и те же произведения. Занятия иногда проходили сразу с несколькими учениками, которые играли по очереди, прислушиваясь к замечаниям педагога. При непроизвольно возникающем творческом соревновании, дети очень быстро освоили инструмент: постановку левой и правой руки, овладели позициями, вибрацией, техникой исполнения сложнейших штрихов, флажолетов. Очень поощрялось Ларисой Иннокентьевной и то, что дети (помимо занятий в школе) находились в коттедже все свободное время. Дети кроме своих занятий слушали исполнение самого педагога, друг друга, а порой малыши засыпали под звуки игры старших учеников. Словом, они были погружены в творчески звучащую среду.

Сама же Габышева считает, что самое важное в ее методике, — кроме отсутствия на уроках отрицательных эмоций, — по-настоящему вызвать заинтересованность ребенка, что называется, «чтоб глаза горели». И ей это удается на протяжении всех лет! Действительно, стиль ее работы во многом определился личностными качествами. Только ей удается добиться, чтобы сразу, с начального периода (даже на инструктивном материале, в маленькой пьеске!), ученик извлекал максимум выразительных средств для достижения (пусть и малых пока) творческих целей, все детали исполнения полностью доносил до слушателя.

Еще одной особенностью педагогического почерка Габышевой является умение построить урок с наименьшей затратой времени и наибольшим охватом поставленных задач. Она никогда не ведет ученика по линии наименьшего сопротивления — постоянно добивается развития исполнительских черт и навыков, которыми они ранее не обладали. Общеизвестно, что художественное развитие ученика — процесс длительный, не терпящий суеты. Стоит ли сейчас говорить, что развитие каждого ученика Габышевой шло очень индивидуально — кто-то проявлял себя как отличный ансамблист и оркестрант, или как прекрасный педагог, а кто-то — как блестящий солист. Педагог чутко наблюдала за творческим ростом каждого своего ученика, успевала вовремя заметить «золотое зерно» его дарования, в какой сфере музыки это зерно даст наилучшие всходы. По словам ее учеников,

Лариса Иннокентьевна требовательный и доброжелательный учитель, который всегда и во всем готов поддержать своего воспитанника. Интересы ученика для нее всегда имеют приоритетное значение, поэтому в дальнейшем обучении каждый учащийся имел право свободно выбирать педагога близкого по духу. И когда ее первые ученики поступили в класс народного артиста СССР, профессора Эдуарда Грача в Московскую консерваторию, радости не было предела.

Касаясь вопроса репертуара, отметим, что Лариса Иннокентьевна стремится пройти с учеником за период обучения по возможности большее количество произведений различного жанра и стиля. Особый разговор — национальная музыка. В ее классе исполнялся почти весь (к сожалению, немногочисленный) репертуар якутских композиторов, например, пьесы и Соната Гранта Григоряна и, конечно же, произведения Кирилла Герасимова, которые стали своеобразной «музыкальной визиткой» скрипачей Якутии.

Сначала состоялись выпуски учеников, которые уже пришли в класс Габышевой с начальной скрипичной подготовкой. Одна из ее первых учениц — упомянутая выше Екатерина Рахимова (лауреат восьми международных конкурсов), закончив консерваторию и аспирантуру Московской консерватории, успешно преподает в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории им. П. Чайковского. Другая — лауреат пяти международных конкурсов — Дина Семенова, закончив ту же консерваторию, вернулась со временем преподавать в Высшую школу музыки. А далее идет длинный список учеников, первые из которых поступили в памятном 1993 году. Сегодня они успешно работают в симфонических оркестрах Государственной филармонии Якутии, Государственного театра оперы и балета РС(Я), в Московском оркестре кинематографии под управлением С. И. Скрипки, в симфоническом оркестре Государственного академического Мариинского театра, преподают в учебных заведениях и т.д.

Учащиеся и студенты ее класса более 75 раз становились лауреатами самых престижных международных и всероссийских конкурсов, таких, как Международный конкурс скрипачей им. А.И. Ямпольского, Международный фестиваль Канетти, Международные Дельфийские игры, Молодежные Арктические Дельфийские игры, Международный конкурс им. Леопольда Ауэра «Наследие», IX Международный конкурс искусств «Время музыки», XVI Всероссийский конкурс исполнительского мастерства «Таланты Евразии», I Международный конкурс-фестиваль музыкального исполнительства «Симфония добра» и т.д.

Как авторитетный музыкант и педагог Л.И. Габышева является постоянным членом жюри международных и всероссийских конкурсов: Международного конкурса «Скрипка Севера», Международного конкурса им. А. Ямпольского, Всероссийского конкурса «Новые имена», Всероссийского музыкального конкурса, международного конкурса «Симфония добра» и т.д. Немаловажной частью педагогической и общественной работы Л. Габышевой является и методическая помощь педагогам класса скрипки детских музыкальных школ республики, выступления с открытыми уроками на международных и российских форумах.

Созданный и руководимый совместно с С.М. Афанасенко ансамбль скрипачей ВШМ стал одним из самых популярных молодых музыкальных коллективов страны. Этот коллектив сыграл настолько значительную роль в развитии скрипичного искусства и музыкальной культуры республики, что с 1 января 2006 года ансамбль получил статус «Государственного ансамбля скрипачей Республики Саха (Якутия) «Виртуозы Якутии». Сегодня, накануне своего 20-летия, Государственный ансамбль скрипачей, уже давно ставший «визитной карточкой» северной республики, стремительно и прочно вошел в современную музыкальную жизнь не только республики, но и далеко за ее пределами. В исполнении участников ансамбля удивляет полнокровная музыкальность, сила и тонкость

художественного такта, классическая точность выражения и мастерство владения инструментом. Пожалуй, главная черта ансамбля — стремление сочетать академический характер исполняемых произведений с яркой зрелищной формой, несущей зрителю мощный энергетический заряд, порой театральностью сценического поведения ансамблистов, органично связанной с интонационной выразительностью музыки.

Сегодня Лариса Габышева находится на пике своих творческих возможностей. Первые выпускники ее не забывают, с благодарностью вспоминают своего учителя; нынешние учащиеся и студенты, радуя своего любимого преподавателя, неуклонно растут в творческом плане. Ее коттедж опять полон новыми одаренными скрипачами. Государственный ансамбль скрипачей «Виртуозы Якутии» много концертирует, очень востребован и любим публикой, его деятельность является мощным стимулом к развитию культурного начала всех слоев населения республики. Это побуждает Ларису Иннокентьевну и далее результативно учить новое поколение «царице инструментов» — скрипке. Ведь с первых дней основой преподавания была постановка высоких целей и работа педагога с учениками, направленная на достижение исполнительских задач. Во главу угла ставилось развитие виртуозной скрипичной техники и артистических начал, свободное владение всеми приемами игры, раскованность, музыкальность, привитие навыка полной самоотдачи, несущей в зал мощный энергетический заряд — все это главные составляющие успеха методических установок преподавания Л. Габышевой. Хочется пожелать *Учителю* с большой буквы, являющейся одним из основателей признанной самобытной якутской скрипичной школы, и далее открывать таланты земли Олонхо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасенко С.М., Л.И. Габышева. Опыт анализа системы подготовки скрипачей в Высшей школе музыки Республики Саха (Якутия). // Музыка. Исполнительство. Образование: Межвузовский сборник трудов / М-во культуры и духов. развития Респ. Саха (Якутия). Высш. шк. музыки Респ. Саха Якутия. — Якутск: Сахаполиграфиздат, 2006. — С. 215-225.
2. Варламова А.В. Лариса Габышева: грани творческой личности // Якутия музыкальная, №3, 2010. — Якутск: ООО ИПД «Норд-Пресс». С. 41-44.
3. Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920-1985). — Новосибирск: «Наука», 1994. — 20,16 п. л.
4. Кривошапко Г.М. Пространство памяти моей души. — Якутск: Бичик, 2002. — 208 с.
5. Татаринова Е.А. Государственный ансамбль скрипачей Республики Саха (Якутия) «Виртуозы Якутии»: годы творческих свершений. // Якутия музыкальная, №3, 2010. — Якутск: ООО ИПД «Норд-Пресс». С. 14 – 26.

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

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

ЖАНР ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЛУАНЬ КАЯ

Аннотация. В Китае существует специализированная композиторская категория – «военный композитор». Многие китайские композиторы первой половины XX века были тесно связаны с армией, которая, помимо функции защиты отечества, играла огромную роль как культурная институция. Многие будущие композиторы, вышедшие из социальных низов, после создания КНР получили начальное образование благодаря армии. Зачастую именно в армейских театрах, оркестрах, ансамблях они начинали свою творческую карьеру. Музыка, связанная с армией, продолжает развиваться и сегодня. Композитор Луань Кай – представитель нового поколения композиторов, пишущих на военную тематику, о китайской армии. Жанры военной музыки представлены в его творчестве наряду с вокальными и оперными произведениями. В статье рассмотрены известные в Китае военно-патриотические песни Луань Кая.

Ключевые слова: Луань Кай, композиторское творчество, китайская военная музыка, военно-патриотическая песня.

THE GENRE OF THE MILITARY-PATRIOTIC SONG IN THE WORKS OF THE CHINESE COMPOSER LUAN KAI

Annotation. In China, there is a specialized composer category – "military composer". Many Chinese composers of the first half of the twentieth century were closely associated with the army, which, in addition to its function of protecting the fatherland, played a huge role as a cultural institution. After the establishment of the PRC, many future composers who emerged from the social ranks received primary education thanks to the army. It was often in army theaters, orchestras, and ensembles that they began their creative careers. Music related to the army continues to evolve today. Composer Luan Kai is a representative of a new generation of composers writing on military subjects, about the Chinese army. Genres of military music are represented in his work along with vocal and operatic works. The article examines the famous Chinese military-patriotic songs of Luan Kai.

Keywords: Luan Kai, composition, Chinese military music, military-patriotic song.

Китайский композитор Луань Кай[1], выпускник Центральной консерватории в Пекине, является автором оперных, симфонических, вокальных произведений, принесших ему известность и почитание публики. Однако, Луань Кай прославлен в Китае и как автор песен, связанный с армейской культурой. Об этом свидетельствуют награды его произведений. В 2007 году вокальное произведение «Товарищи по оружию» получило литературно-художественную премию как новое выдающееся произведение, посвященное Освободительной армии Китая. В 2009 году песня «Жизнь и смерть» стала лауреатом

[1] Луань Кай родился родился в 1973 году в городе Цзинань (провинция Шаньдун).

армейской премии как «Лучшая песня о ликвидации последствий землетрясения». Песня «Он стоял там на страже» получила награду армии за лучшую работу в категории «лирическая песня».

Луань Кай является профессором Академии искусств Народно-освободительной армии Китая, которую называют «Родина армии и колыбель искусства». Помимо строевой и боевой подготовки военнослужащих, в армии всегда уделялось большое внимание организации культурного досуга. Академия искусств Народно-освободительной армии Китая, где много лет работает Луань Кай, готовит кадры культработников. В академии семь факультетов: литературы, театра, музыки, танца, культработы, изобразительного искусства и культурных коммуникаций. Главный лозунг деятельности Академии – «Твердость в политике, усердие в обучении, служение Армии, сочетание моральных и деловых качеств» [1].

Сочинение песен военно-патриотического содержания является неотъемлемым компонентом творческой деятельности Луань Кая. Но, помимо этого, он ведет большую педагогическую и научно-исследовательскую деятельность в области истории китайской военной музыки. Он являлся инициатором открытия в Академии искусств Народно-освободительной армии Китая отдельного направления обучения военной музыке, что соответствует актуальным тенденциям развития современной музыки и воспитательным задачам.

Песни Луань Кая заслуживают исследовательского внимания, так как представляют собой совершенно новую трактовку жанра военно-патриотической песни. Они изменили традиционные представления о военной музыке, поражая свежестью, новизной, современностью музыкально-поэтических образов, искренностью их воплощения. Эти качества вызывают живой эмоциональный отклик. Для того, чтобы понять, в чем новаторство военно-патриотических песен китайского композитора XXI века Луань Кая, обратимся к предыстории развития этого вокального жанра в Китае.

Как никакой другой вокальный жанр, именно патриотические песни соединяют нас с уходящими в древние века глубокими философскими, нравственными представлениями китайцев. Отмечая присущий китайцам особый коллективизм, мы находим объяснение этому в особенностях национальной психологии народа. Н. А. Спешнев отмечает: «Известно, что восточная культура по своему характеру коллективная культура, а западная – индивидуальная. Восточные люди, живущие в рамках коллективной культуры, относятся к коллективизму с особым вниманием. Они рассматривают коллектив не только как реальное собрание индивидов, но и как более высокую ценность, чем индивиды. Индивид может существовать только в качестве члена семьи, нации, класса и других коллективных образований. Кроме этого, у него нет каких-либо социальных функций» [2, *209*]. Ощущать себя частью коллектива для китайца является комфортным состоянием: «Восточный человек приспосабливается к обществу не для того, чтобы контролировать других, распоряжаться и управлять ими, а для того, чтобы соответствовать обществу, находиться с ним в гармонии» [там же].

На протяжении всей истории развития Китая искусство и государство были глубоко связаны, в древней китайской традиции искусство трактовалось «в качестве одного из способов воздействия на гражданское сознание нации» [3, *178*].

В музыкальном искусстве всегда ценилась воспитательная функция, формирующая нравственные, морально-этические качества личности, народа. Среди них одной из самых главных ценностей являлся патриотизм, который в Китае получил «особенную форму выражения, на протяжении нескольких тысячелетий являясь основой могущества и единства многонациональной страны» [4].

Изучению этой нравственной категории в менталитете китайцев уделяется большое внимание историками, филологами, искусствоведами. Хуан Тяньдэ показывает какой широкий спектр жизненных ценностей стоит за этим понятием в жизни китайцев: «В языковом сознании китайцев патриотизм часто связывается со словами и выражениями “любить дом/семью”, “любить народ”, “чувство”, “внести вклад”, “преданность работе”, “долг”, “пятизвёздный красный флаг”, “Китай”. В сознании современной китайской молодежи патриотизм так же, как и в древности, ассоциируется со страстью, энтузиазмом, гордостью, горячей любовью к стране; с образом Китая в сердце человека» [5, *128*]. Истинный патриот «готов бороться и умереть, чтобы спасти Родину; умереть только за свою Родину на поле боя; готов умереть миллион раз, чтобы спасти свою Родину, отдать жизнь за спасение своей Родины» [там же, *134*].

Размышляя о взаимосвязи прошлого, настоящего и будущего в связи с древнейшим памятником поэтической культуры Китая «Шицзин», Н.Т. Федоренко пишет: «Человек в самой своей сущности и есть живое воплощение времени, истории <…> Будущее возникает, разумеется, из настоящего, но настоящее – не единственный его источник. Будущее происходит также из минувшего, из опыта всего нескончаемого числа предшествующих поколений. Прошлое и настоящее постоянно сосуществуют в каждом человеке. Мы несем в себе прошлое, которое неотвратимо проявляет свою сущность» [6, *4*].

«Шицзин» – уникальный древнейший памятник музыкально-поэтической культуры Китая, относящийся к 11 веку до нашей эры. Его значимость и для современной культуры Поднебесной подчеркивают все исследователи: «“Шицзин” – литературный памятник, истинно национальный и по духу, и по языку, и по всему строю своих необыкновенных песен и од, и по необычайной широте их содержания, охватывающего быт, нравы, многообразные явления духовной и социальной жизни» [6, там же].

Наряду со стихами самой разной тематики, тема патриотизма, героизма, верности государству занимает в «Шицзин» большое место. В определенной степени эти древнейшие оды и гимны являются предшественниками жанра будущей патриотической песни, расцвет которой начнется в XX веке.

Из древних традиций вырастают и сегодняшние принципы отношения к воспитанию защитников Родины, к Армии. Одной из задач патриотического воспитания является формирование у населения, особенно молодежи уважения к военным, к своей армии.

Все эти особенности культурного, мировоззренческого характера обусловили значение жанра патриотических, военных песен в жизни китайского общества. Расцвет этих жанров вокальной музыки мы наблюдаем в начале XX века.

Широкое распространение в Китае военных песен и сюжетов не только в вокальной музыке, но и в опере, симфонической музыке связано с происходящими в стране историческими событиями в первой половине XX века. Демократические революции, борьба за свободу и независимость с внешними силами в нескольких войнах (1919–1949), социалистическое строительство (1949–1978) требовали мобилизации, единства общества в борьбе. И музыка должна была выполнять эту объединяющую, идеологическую функцию. Одной из образцовых патриотических песен 30-х годов стал «Марш добровольцев», которую композитор Не Эр написал в 1935 году, впоследствии ставшая гимном Китайской Народной Республики. Выдающиеся образцы патриотических песен писали в то время также Тянь Хань, Чжан Шу, Ань Э, Мэн Бо, Ша Мэй.

Несмотря на новые веяния и реформы, после «культурной революции» значение патриотических песен не уменьшилось. В 1978 году лидер коммунистической партии Дэн Сяопин призывал развивать патриотические и военные песни, которые являют собой прогрессивное направление в развитии китайской культуры и искусства. В XXI веке они сохраняют свою важность. По словам авторов Хо Цзинсинь и О.А. Юферовой, «Песни

данных жанров <…> обладают несомненной важностью в целях достижения общественного единства и солидарности, создания гармоничной культурной среды. Они воспитывают высокое чувство любви к Родине, уважение к ее прошлому, ответственность за ее настоящее и будущее, оказывают глубокое влияние на менталитет военнослужащих, придают им уверенность, решимость и мужество» [3, *183*].

На XVIII съезде КПК были утверждены ключевые ценности социализма, объединяющие в себе двенадцать понятий: богатство и могущество государства, демократия, цивилизация, гармония, свобода, равенство, верховенство закона, патриотизм, справедливость, преданность делу, честность, дружелюбие. «Сегодня одной из задач правительства – пишет А.А. Куликова – является утверждение вышеперечисленных ценностей во всех сферах общественной жизни для воспитания высоких моральных ценностей у населения страны, и патриотизм занимает не последнее место в данном списке» [4, *2*].

Всем этим задачам и ценностям в полной мере отвечают песни Луань Кая, разнообразные по содержанию, но проникнутые любовью к Родине. Именно поэтому они играют такую огромную воспитательную роль.

Сочинения Луань Кая, связанные с армией, в китайской искусствоведческой литературе называют «военные песни». Однако, целесообразно дополнить это определение термином «патриотические песни», так как те разновидности вокальных произведений эпохи революций и войн в Китае, которые в разных работах детализируются и называются по-разному («военные», «массовые песни», «патриотические песни юэ-гэ», «музыка спасения», «красные песни») по сути имеют объединяющий их мета-смысл, заключенный в слове патриотизм. Именно во имя любви к Родине формируются такие свойства, как «боевой дух», стойкость, храбрость, мощь, стремление защищать Родину, преодолевать трудности и верить в победу.

Содержание патриотических песен приобретало новые нюансы по мере развития страны. Так, Линь Чжэфу пишет: «В период реформ и открытости красные песни стали более разнообразными по тематике, стилю и выражению в связи с раскрепощением сознания, а с течением времени изменения в жизни народа сделали диапазон красных песен более широким. В 1990-е годы из-за распространенности популярной музыки красные песни активно пользовались новыми средствами массовой информации, такими как телевидение, радио и интернет <…> Красные песни этого периода стали более образными и эстетичными, чем предыдущие» [7, *78*]. На разнообразие стилистики патриотических песен в эпоху «открытости и реформ» указывают Хо Цзинсинь и О.А. Юферова, отмечая, что она «обогатилась благодаря проникновению в китайскую музыку элементов западной, гонконгской и тайваньской музыкальных культур, а также различных стилей популярной музыки» [3, *183*].

Луань Кай постоянно размышлял о специфике вокальных жанров. Его главная мысль, которую он проводит в выступлениях на конференциях и перед студентами в Академии, заключается в том, что классическая музыка академической традиции и современная популярная музыка должны интегрироваться, чтобы произведения вокального жанра становились более легким для понимания видом искусства.

Работа в Академии искусств Народно-освободительной армии Китая во многом повлияла на появление у Луань Кая большого количества песен патриотического содержания, образовав отдельную важную область его вокального творчества как «военного композитора». Но необходимо подчеркнуть, что время внесло коррективы в содержание его военно-патриотических песен. Спектр отражаемых Луань Каем проблем разнообразен и отличен от патриотических песен предыдущих эпох. Также обладают особыми свойствами и стилевые характеристики его музыки. Если раньше военная музыка

способствовала мобилизации морального, боевого духа, то с наступлением мирного времени Китай превратился в могущественную, но мирную страну. Патриотические песни наполнились лирикой, их герой наследует древние традиции предков, вокальный строй песен сочетает мужественность и нежность.

О широком содержательном спектре песен Луань Кая свидетельствуют многие произведения. Мощные, торжественные маршевые композиции возглавляет гимн *«Мы снова начинаем с Гутяня»*[2], который был избран в качестве финальной песни на военном параде в честь 70-й годовщины Победы в борьбе с японскими захватчиками. Запоминающаяся и красивая мелодия этой песни полюбилась жителям всей страны. Автор текста Ван Сяолинь описал важное для КНР историческое событие. Луань Кай воплотил здесь всю глубину почитания мучеников революции, прославление исторических подвигов китайской армии. Это призыв поддержать славные традиции предшественников и продолжать их в новую эпоху:

Давайте снова начнем с Гутяня,
Лицом к восходящему солнцу, ступая по сиянию.
Красный флаг указывает направление,
Вера освещает фронт.

Давайте снова начнем с Гутяня,
Выполняйте свою миссию и помните об идеалах.
Твердая и властная поступь,
Клятвы звучат по всему миру.

Давайте снова начнем с Гутяня,
Смело преследуя мечты, не боясь ветра и волн.
Путешествие в новую эру,
Мы полны боевого духа

Как и во многих других китайских песнях, текст полон знаковых символов. Слова «Красный флаг указывает направление», «Вера освещает фронт», «Клятвы звучат по всему миру» отражают идеи революционной веры и устремленности к достижению того, что завещали предки.

Несмотря на политическую плакатность песни, Луань Кай и в этом произведении находит возможность выразить более сложные эмоции.

Луань Каем написано немало патриотических песен в лирическом ключе с мягкими и красивыми мелодическими линиями. К ним относятся такие, как «Маленькая птичка на границе». Есть также солдатские песни в народном стиле, как «Он стоит там на страже». Луань Кай использует разные манеры пения (от народной до эстрадной) и исполнительские составы (соло, соло с чередованием хора, разные хоровые составы – мужской, женский, детский). Песни Луань Кая вошли в репертуар таких известных китайских певцов, как Вэйвэнь, Лю Хэган и др., что способствовало повышению их популярности.

[2] В 2014 году состоялась «Новая Гутяньская конференция». Она прошла в том же месте, что и знаменитая «Гутяньская конференция» 1929 года - в городе Гутянь округа Шанхан провинции Фуцзянь. Важность этой конференции в истории Коммунистической партии Китая заключалась в том, что она установила абсолютное руководство партии над армией и заложила важный фундамент для победы китайской революции. Коммунистическая партия Китая взяла на себя высокую миссию создания нового поколения революционных солдат.

В содержании патриотических песен преследуются главные цели – показать жизнь войск, дружбу между солдатами через живой, эмоциональный стиль музыки, их одинаковое понимание важнейших жизненных ценностей, на защите которых они стоят. В этом заключается незаменимая воспитательная роль военной музыки в армии.

Песни Луань Кая сохраняют глубокую связь с национальной культурой, любовью к которой он проникся с детства. В ней его интересовало все – мелодии народных песен и танцевальные ритмы различных этнических групп, особенности национальной одежды. Луань Кай понимает, что его студенты, современные солдаты – это люди разных регионов, этносов, любящие свою Родину, откликающиеся на зов времени, родины, партии, осознающие патриотизм, как мечту о великом возрождении китайской нации. Эта тема наиболее ярко выражена в таких песнях, как «Прекрасный Китай», «Страна нарядилась», «Китайские дети», «Национальный флаг говорит сам за себя» и др. Их главная идея – идти в ногу со временем, откликаться на призыв партии и воспевать национальный дух великой Родины.

Песня *«Заряжать зарядкой»* выражает дух борьбы, упорного и героического сопротивления солдат. В ней используются традиционные для военной музыки средства выразительности – чередование сильных и слабых долей ритма в размере 2/4, которые подчеркивают собранность и целеустремленность, крепость духа, слаженность движения солдат, героически продвигающихся вперед. Но одновременно в этой песне композитор ярко передает мечты солдат, «зеленой молодежи», о службе в военном лагере. В тексте присутствует характерная для китайской поэзии символика. Зеленый цвет – цвет не только молодости, но и природы. Сочетание маршевости с нежными и умиротворенными мелодиями выражает любовь молодых солдат, посвятивших свою молодость и жизнь защите Родины, к ее великим рекам и горам. Использование метода хоровой имитации придает собранным, мужественным мелодиям мягкость, чувственность.

Песня «*Национальный флаг говорит сам за себя»* является одним из примеров патриотической песни в ее традиционном виде. Луань Кай создает произведение, посвященное возрождению Родины. В этой песне композитор претворяет тот стилевой комплекс, который характерен для наиболее репрезентативной классической патриотической песни – национального гимна «Марш добровольцев» Не Эра. Эмоциональный отклик у аудитории вызывает яркий текст песни, пробуждающий чувство национальной гордости китайских детей за свою Родину, чувства юных солдат, полных жизненной энергии, которые мечтают попасть в военный лагерь, чтобы стать настоящими солдатами и подхватить эстафету поколений защитников Родины. Активное движение, динамичный ритм, призывные интонации в мелодии наполняют песню молодой жизненной силой. Но и даже в этом типичном образце Луань Кай вводит новые свежие элементы. В аранжировке песни он использует электронные звучания, что придает ей близость к современной популярной музыке, а плакатность образов смягчена светлым звучанием хора девочек.

В патриотических вокальных произведениях Луань Каю удается преодолевать и определенные сложности, которые связаны с тем, что в жанре военно-патриотической песни сложились определенные музыкальные стереотипы, нередко порождающие клишированные мелодико-ритмические темы и шаблонные невыразительные тексты. Это вредило жанру патриотической песни, делало его устаревшим, консервативным и не привлекательным для молодых слушателей. Луань Кай стремится при выборе текстов и создании музыки ориентироваться на новые вкусы молодежи, достигая соединения стилей популярной западной музыки с самобытными элементами национальной музыки. Он возвращает военно-патриотическим песням жизненную привлекательность,

правдоподобность и вызывает отклик молодого поколения. Неизменным в его военных песнях остается главное – глубокое уважение к китайской Армии и любовь к своей стране.

Анализ патриотических песен Луань Кая позволяет выявить одну важную тенденцию, связанную с особенностями эпохи «открытости и реформ», для которой характерно более свободное, чем ранее, переплетение различных музыкальных жанров, стилей. В частности, отметим влияние на патриотические песни Луань Кая эстетики китайской художественной песни.

Подчеркнем, что взаимодействие этих жанров наблюдалось и раньше, но в 30-е – 50-е годы, скорее, патриотическая песня влияла на художественную. В этот период в Китае проходит антияпонское сопротивление, которое не могло не найти отражение в современном искусстве китайских композиторов: «Это было время переосмысления, – пишет День Кай Юань, – которое в корне изменило как курс развития китайской национальной культуры в целом, так и ее музыки в частности. В вихре антияпонской борьбы в среде музыкантов возникает новое патриотическое движение, связанное с написанием и распространением патриотических песен и музыки» [8, *64*]. Процесс политизации коснулся и художественных песен. Об этом пишет Чжан Цяньвэй: «Патриотическая тематика, проблемы социальной, классовой борьбы становятся все более отчетливым вектором развития искусства <…> Современные патриотические темы проникают и в жанр художественной песни. Но как жанр она “оттесняется” сольной и массовой (хоровой) песней патриотического содержания» [9, *50*]. Проникновение черт эстрадной, популярной музыки, в песни героико-патриотической тематики смягчает плакатность и прямолинейность патриотических песен военной поры.

Современный солдат в понимании композитора – носитель гуманистических идей. Солдатами становятся простые люди, но выполняют они почетную, священную миссию защиты страны внутри и за ее пределами. Как человеку, который многие годы глубоко связан с армией, Луань Каю эта идея очень близка. В таких песнях, как «Маленькая птичка на границе», «Стальная роза», «Товарищи по оружию», «Он стоит там на страже» и многих других, композитор использовал все музыкальные средства, чтобы выразить свое почтение и уважение к Армии.

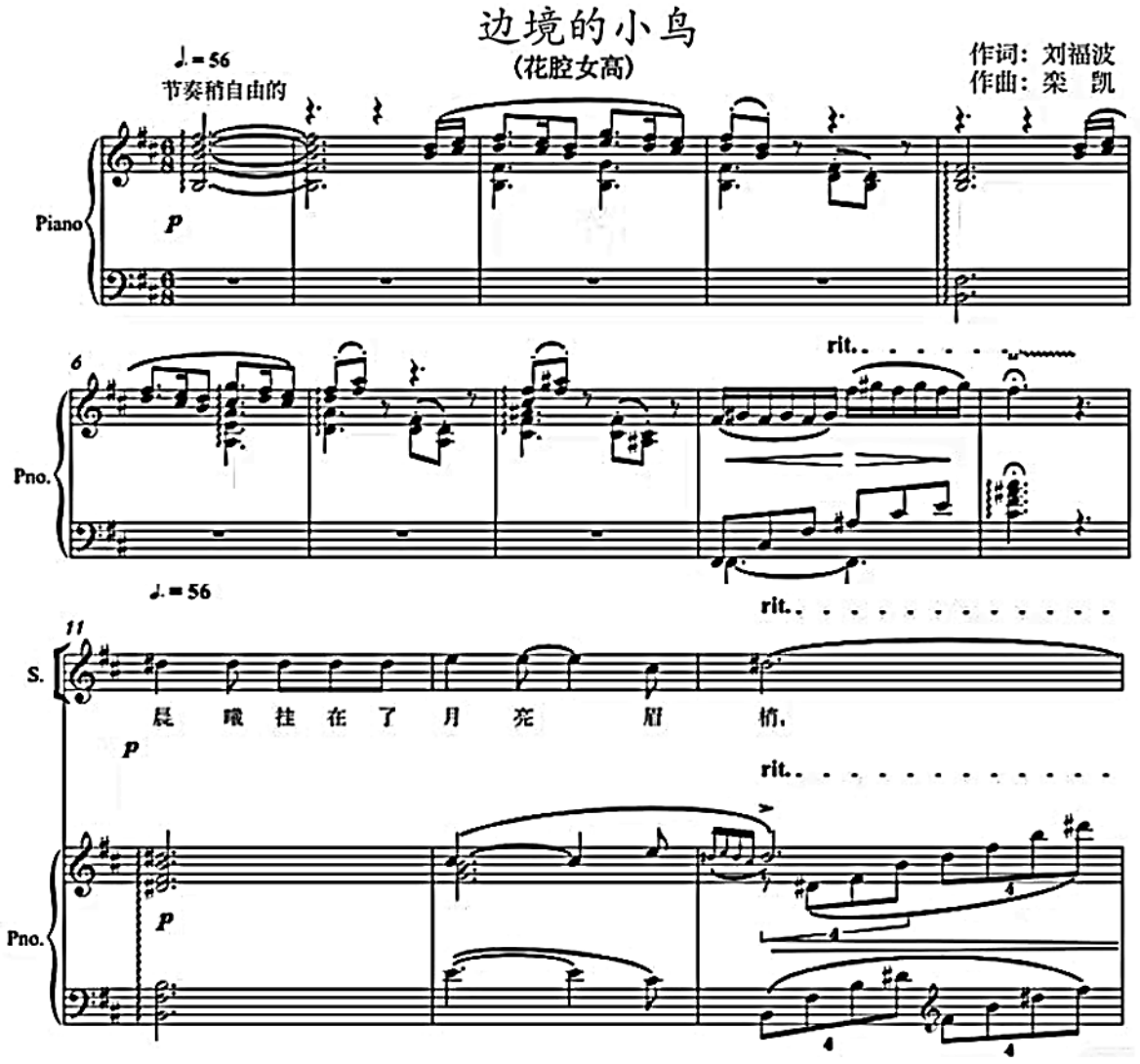
«Маленькая птичка на границе» – уникальное произведение в жанре патриотической песни и показательное для вокального творчества Луань Кая. Она была исполнена в августе 2014 года на 11-м общевойсковом смотре Народно-освободительной армии Китая. Песня написана в соавторстве с известным китайским поэтом Лю Фубо и была исполнена известной китайской певицей Ван Ин Ван.

Сочинение представляет собой развернутую песенную форму, построенную на нескольких ярких темах с выразительным, многофактурным и даже виртуозным аккомпанементом. Последнее указывает на жанровую принадлежность к художественной песне. Подобного типа аккомпанементы типичны для романтического европейского, но в большей степени – русского романса.

Нужно заметить, что, осваивая фортепиано, не имеющего корней в китайской инструментальной культуре, в том числе и как аккомпанирующего инструмента, китайские композиторы имели в качестве примера европейскую и русскую музыку. Более привлекательной для них являлись эмоциональные, насыщенные фактуры романсов русских композиторов, особенно Рахманинова. Широкая амплитуда фактурных волн, картинные фортепианные вступления, интерлюдии между куплетами и коды-заключения.

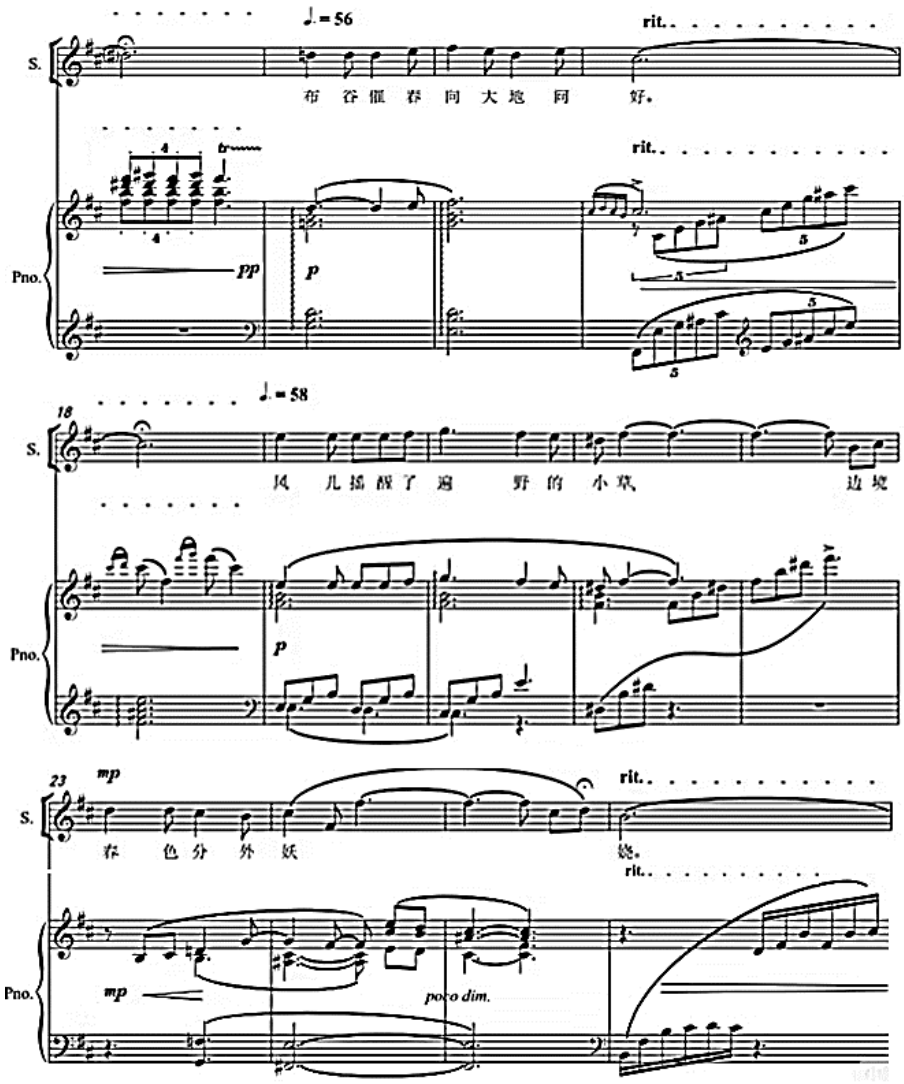
Идиллическая мирная картина создается уже в фортепианном вступлении, где композитор использует размер 6/8 и ритмический рисунок, характерный для европейской сицилианы.

«Маленькая птичка на границе»



Поэтический текст песни метафоричен. Образ птицы – это метафора мира, царящего в приграничной деревне. Птичьи трели имитируются и в фортепианной партии, и в вокальной:

«Маленькая птичка на границе»



В тексте песни описан деревенский быт на фоне мира живой природы – поющих птиц, домашних и лесных.

Обращают на себя внимание выразительные гармонические приемы – игра мажора и минора в тональном плане песни (h-moll – D-dur – h-moll – H-dur).

Автор наполнил музыку колоритными местными интонациями Юньнани. Особенности музыкального фольклора Юньнани взяты не случайно для песни про пограничников. Юньнань – это пограничная провинция на юге КНР, граничащая на юге с Лаосом и Вьетнамом, на западе с Мьянмой, а на севере с Тибетским автономным районом. В ряде городов провинции расположены штабы группы армий и базы различных войск, в столице Куньмин – училище сухопутных войск и Куньминский центр управления космическими полётами.

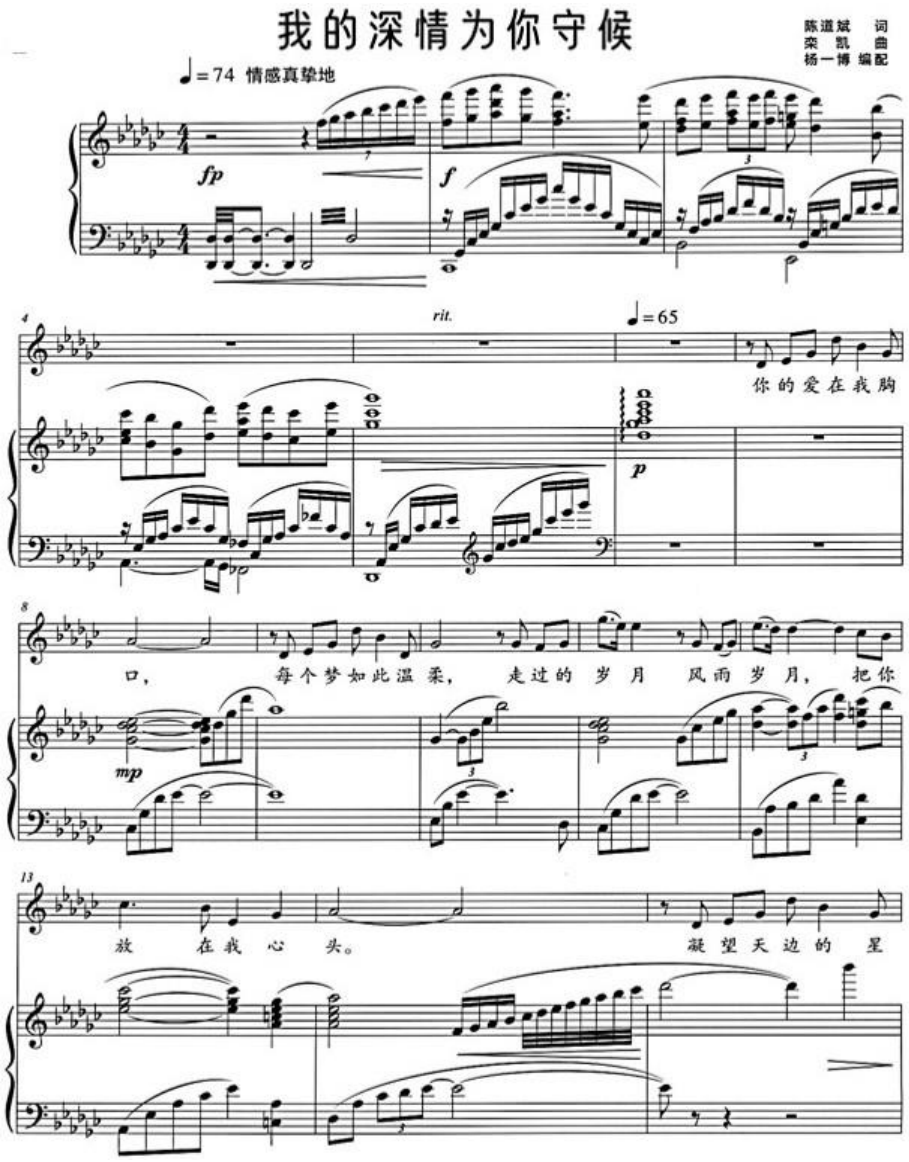
Провинция Юньнань – одна из самых «танцующих и поющих». Культуру провинции отличает «исключительное этническое разнообразие (26 из официально зарегистрированных 56 китайских этносов) и высокая сохранность этнических традиций» – пишут Лай Фэй и Н. А. Федоровская [10, *115*].

Для варианта с инструментальным сопровождением Луань Кай использует в аккомпанементе народный инструмент хулуси, являющийся разновидностью губного

органа, характерного для Южного Китая и особенно распространенного в провинции Юньнань. Выбор инструмента очень точно соответствует характеру песни. Звучание у хулуса мелодичное, мягкое. Известно, что мужчины использовали хулусы для объяснения в любви к женщине. И в этом тоже глубокая метафоричность. Песня Луань Кая – это светлое, нежное объяснение в любви Родине и ее защитникам.

Еще одно яркое произведение Луань Кая – *«Моя любовь ждет тебя».* Эта песня также передает чувство любви к Родине, самоотверженную преданность стране и благородное стремление солдат защищать ее до последней капли крови. Песня имеет простую структуру куплетной формы, гибкую, выразительную, кантиленную мелодию широкого диапазона, придающую песне черты чувственного признания. Куплетный напев отличается мелодической красотой, а в припеве появляется упругий ритм танца. Особая волнообразность мелодии передает нюансы чувств, настроения, которое меняется от лирического к приподнятому, восторженному.

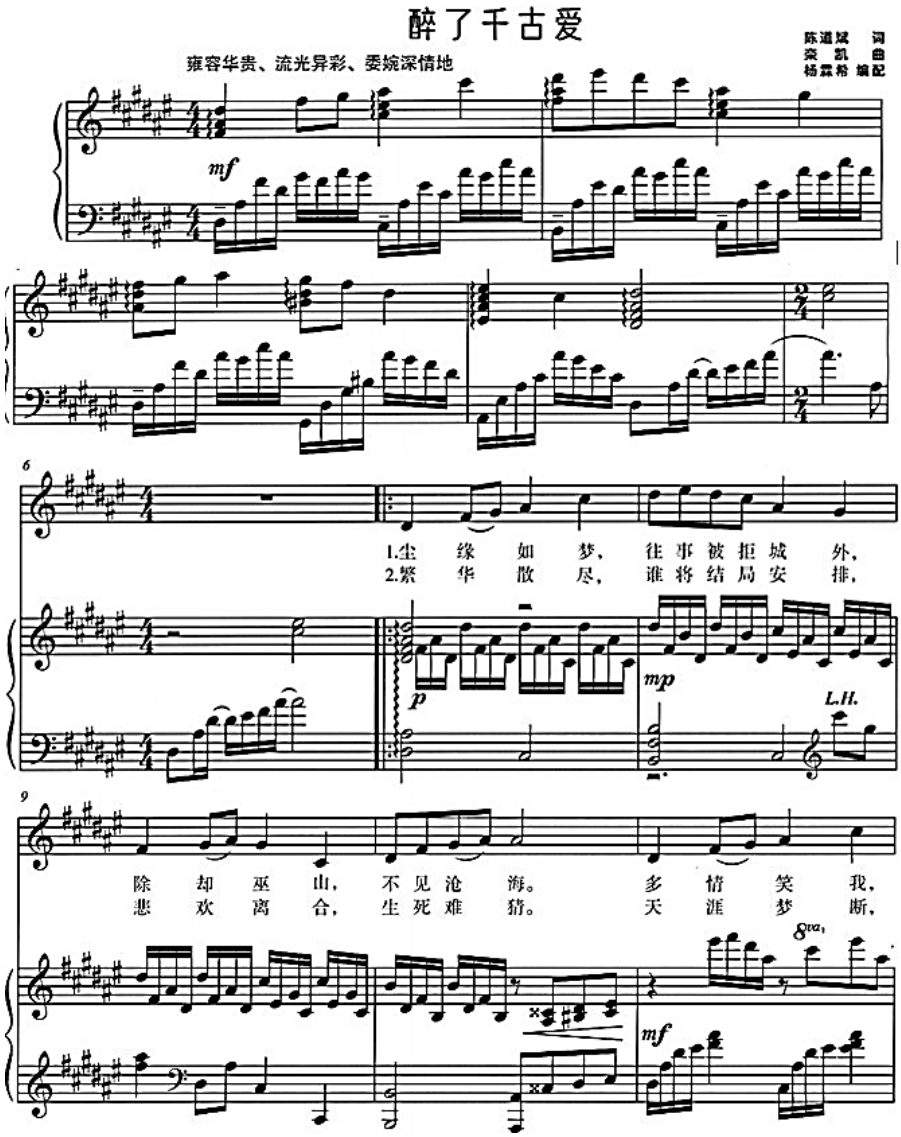
«Моя любовь ждет тебя»



В аккомпанементе песни Луань Кай использует разные инструменты – от фортепиано и скрипки до современных электронных инструментов, что придает ей современное звучание.

Подлинным шедевром стала песня Луань Кая *«Опьяненный любовью сквозь века»*. В ней ярко воплотились новаторские устремления композитора. В данном произведении Луань Кай взял за основу традиционный стиль Пекинской оперы и добавил к нему современные музыкальные элементы. Он использует из традиционных китайских инструментов флейту и ударные, а также применяет современные струнные инструменты и электронный орган.

«Опьяненный любовью сквозь века»



Достижения Луань Кая в жанре военно-патриотической песни проявляется в заметном расширении содержательного спектра произведений. Наряду с песнями, создающими образ несокрушимой силы вооруженных сил, ее славного героического прошлого, Луань Кай создает произведения лирического характера, с использованием этнических интонаций, которые создают картины мирного времени, гарантом которого продолжает оставаться армия. Патриотические произведения Луань Кая имеют огромное

воспитательное значение не только для студентов военного вуза, но и в целом для молодых слушателей.

Луань Кай – пример художника не только глубоко интегрированного в культуру настоящего времени, но и ведущего неустанный поиск новых форм синтеза традиций и новаторства, классики и современности. Его вокальные произведения в жанре военно-патриотической песни опираются на богатую и плодородную почву национальной музыки, но при этом композитор умело соединяет национальный колорит с современными звучаниями. Это говорит о том, что Луань Кай слышит современность и стремится идти в ногу со временем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Китайская армия. Выставка современных китайских художников, 21 января 2017 – 11 февраля 2017 // Центральный выставочный зал «Манеж». – URL: https://manege.spb.ru/events/kitajskaya-armiya-vystavka-sovremennyh-kitajskih-voennyh-hudozhnikov/ (дата обращения: 10.02.2025).
2. Спешнев Н. А. Китайцы: особенности национальной психологии / Н. А. Спешнев. Санкт-Петербург: КАРО, 2011. – 330 с.
3. Хо Цзинсинь. Патриотические и военные песни в Китае XX столетия / Хо Цзинсинь, О. А. Юферова // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 1. – С. 176–185.
4. Куликова А. А. Роль патриотизма в реализации «китайской мечты» // Международный студенческий научный вестник. – 2017. – № 5. – URL: https://eduherald.ru/article/view?id=17318 (дата обращения: 12.03.2025).
5. Хуан Тяньдэ. Концепт «Патриотизм» в китайской языковой картине мира / Хуан Тяньдэ, Лю Хэншуан // Политическая лингвистика. – 2021. – № 4. – С. 128–136.
6. Федоренко, Н. Т. Древнейший памятник поэтической культуры Китая. Шицзин: Книга песен и гимнов // Перевод с китайского и комментарии А. А. Штукина. Москва: Художественная литература, 1987. – С. 3–22.
7. Линь Чжэфу. Политическая песня в социокультурном пространстве Китая: история, жанрово-стилевые особенности // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 1. – С. 74–81.
8. День Кай Юань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 58–70.
9. Чжан Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века: диссертация ... канд. искусствоведения: 5.10.3. / Место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2022. – 184 с.
10. Лай Фэй. Локальная и этническая специфика Юньнани в творчестве современных китайских художников: взгляд «изнутри» и «извне» / Лай Фэй, Н. А. Федоровская // Культура и искусство. – 2024. – № 6. – С. 114–134.

Ню Юньмэн
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 751733097@qq.com

Niu Yunmeng
postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ КЛАУДИИ ЯН

Аннотация. В статье исследуется концерт для фортепиано с оркестром «Сон в красном тереме», созданный пианисткой Клаудией Ян совместно с композитором Дьюлой Фекете. Это произведение, интерпретирующее образы знаменитого романа Цао Сюэциня, вносит новые черты в развитие жанра китайского фортепианного концерта, что предопределяет актуальность его изучения. В основу тематизма положена музыка Ван Липина из телевизионного сериала «Сон в красном тереме». Автором рассмотрены история создания и сценическая судьба концерта, кратко охарактеризован творческий путь пианистки. Особое внимание уделено образному содержанию основных музыкальных тем, их месту и роли в драматургии произведения. Сделаны выводы о значении концерта для творчества Клаудии Ян, в том числе – о его потенциале для музыкально-просветительской деятельности пианистки.

Ключевые слова: Клаудия Ян, фортепиано, концерт, Китай, «Сон в красном тереме».

PIANO CONCERT « DREAM OF THE RED CHAMBER» AND ITS PLACE IN THE WORK OF CLAUDIA JAN

Abstract. This article examines the piano concerto "Dream of the Red Chamber," created by pianist Claudia Jahn in collaboration with Hungarian composer Gyula Fekete. This work, which interprets images from a famous 18th-century Chinese novel, introduces new features to the development of the piano concerto genre in China. This determines the relevance of its study. The work's themes are based on Wang Liping's music from the television series "Dream of the Red Chamber." The author examines the history of the concerto's creation and its stage career, and briefly describes the pianist's creative career. Particular attention is paid to the figurative content of the main musical themes, their place and role in the work's dramaturgy. Conclusions are drawn about the concerto's significance for Claudia Jahn's creative work, including its potential for her musical education.

Keywords: Claudia Yang, piano, concert, China, Dream of the Red Chamber.

Жанр концерта для фортепиано с оркестром занимает все более заметное место в творчестве китайских композиторов. В наступившем столетии появились многочисленные новые произведения, наиболее известными из которых стали концерты Ду Минсиня, Чу Ванхуа, Тань Дуня, Чэнь Цигана.

23 сентября 2014 года в Пекине, в концертном зале Национального музея Китая состоялась премьера фортепианного концерта «Сон в красном тереме», созданного малайзийской пианисткой китайского происхождения Клаудией Ян (Claudia Yang) и венгерским композитором Дьюлой Фекете (Gyula Fekete). Концерт прозвучал в исполнении филармонического оркестра из венгерского города Дьёра под управлением Яноша Ача,

солировала Клаудия Ян. В том же году произведение было записано на компакт-диск в исполнении Клаудии Ян и Лондонского симфонического оркестра под управлением Тан Мухая.

Премьера прошла с огромным успехом. Произведение было одобрено и поддержано на самом высоком уровне. Как ключевой проект 2016 года, профинансированный из Государственного художественного фонда, «Сон в красном тереме» был представлен в филармонических залах крупных городов Китая – Тяньцзиня, Сианя и других. В марте 2018 года он прозвучал в Национальном театре Малайзии и стал одним из наиболее заметных событий в ряду мероприятий культурного обмена между двумя странами в рамках инициативы «Пояс и путь».

В 2019 году концерт вошел в программу VI Международного Транссибирского арт-фестиваля. Клаудия Ян в сопровождении Харбинского симфонического оркестра под управлением Тан Мухая представила слушателям новую, несколько измененную версию «Сна в красном тереме». 22 марта 2019 года концерт в новой редакции дебютировал в Новосибирске, 24 марта был исполнен в зале имени С.В. Рахманинова в Москве и 27 марта – в концертном зале Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Он также исполнялся в городах Венгрии и Казахстана.

Несмотря высокую оценку специалистов и счастливую исполнительскую судьбу, это примечательное во многих отношениях произведение пока не подвергалось всестороннему музыковедческому анализу. В процессе работы удалось обнаружить лишь небольшую статью китайского исследователя Дон Мэй [1]. Кроме того, недостаточна и не систематизирована информация об авторе и исполнителе концерта – выдающейся пианистке современности Клаудии Ян. Сведения о ее биографии и творчестве сконцентрированы, в основном, на сайтах концертных организаций и анонсируют ее выступления. Это предопределяет *актуальность* и *новизну* проведенного исследования.

Цель настоящей статьи – рассмотреть концерт для фортепиано с оркестром «Сон в красном тереме» в контексте творческой карьеры Клаудии Ян. В соответствии с поставленной целью были сформулированы *задачи* работы: на основе имеющихся источников обобщить сведения о жизненном и творческом пути пианистки; рассмотреть историю создания концерта и особенности его программного замысла; осуществить целостный анализ музыки концерта. Обозначенными задачами были предопределены *методы исследования* – историко-источниковедческий и музыкально-аналитический.

Клаудия Ян (китайское имя – Чжан Юйфэнь) родилась в 1974 году в городе Муар штата Джохор в Малайзии. Родители будущей пианистки – выходцы из китайской провинции Фуцзянь – сохранили глубокую связь с культурными традициями своей родины.

Учиться музыке Клаудия начала с пяти лет. Обучение велось в рамках западноевропейской академической традиции, но уже в подростковом возрасте на девочку произвел неизгладимое впечатление знаменитый концерт для фортепиано с оркестром «Желтая река» Инь Чэнцзуна, созданный на основе одноименной кантаты Сянь Синхая.

В 1991 году Клаудия Ян уехала учиться в Европу. Она получила высшее образование в Венском университете музыки и исполнительского искусства, который с отличием окончила в 1997 году. Ее учителями по специальности были известные пианисты Дианко Илиев, Пауль Бадура-Шкода и Людвиг Хоффман. В 1992 году Клаудия стала первой азиатской пианисткой, принявшей участие в Международном фестивале молодых пианистов в Зальцбурге [2].

Вернувшись на родину, Клаудия Ян начала активную концертную деятельность. Ее дебют состоялся в 1999 году. В 2003 году по приглашению Министерства культуры Китая она выступила на церемонии открытия второго фестиваля «Встреча в Пекине», где в сотрудничестве с Пражским симфоническим оркестром исполнила Первый фортепианный

концерт Шопена и Третий фортепианный концерт Бетховена. С этой программой она совершила концертное турне по Китаю: выступала в Шанхае, Шэньяне, Даляне. Концерты Клаудии Ян были высоко оценены критиками: о ней писали «Женьминь жибао», «Чайна дэйли», «Пекинская молодежная газета», «Пекинская утренняя газета» [3]. Рецензенты отмечали глубину интерпретации исполняемых произведений и высокое техническое мастерство, обширный динамический диапазон и выразительность фразировки.

Карьера Клаудии Ян развивалась стремительно. Она выступала в крупнейших концертных залах Европы, Азии и Южной Америки, сотрудничала с лучшими оркестрами мира, в числе которых – Лондонский симфонический Венский камерный, Словацкий филармонический, Пражский симфонический, Литовский национальный симфонический и другие прославленные коллективы. С Литовским национальным симфоническим оркестром она сыграла концерт Инь Чэнцзуна «Желтая река», исполнив, таким образом, мечту своего детства.

Клаудия Ян известна как музыкант-просветитель. Важное место в ее репертуаре занимает европейская классическая музыка. В 2007 году она исполнила все фортепианные концерты Бетховена со Словацким филармоническим оркестром, в 2010 году совершила концертное турне по странам Европы и Азии, посвященное 200-летию со дня рождения Фредерика Шопена, в 2011 году – аналогичное турне, посвященное юбилею Ференца Листа [2].

В 2012 году Клаудия Ян была приглашена в состав жюри VIII Международного конкурса молодых пианистов имени Шопена в Москве, а также для проведения концертов и мастер-классов. В 2014 году за популяризацию композиторского наследия Листа она получила престижную награду «Pro Cultura Hungarica», которую ей вручил премьер-министр Венгрии Виктор Орбан во время своего официального визита в Китай.

В 2016 году Клаудия Янг была вошла в число исполнителей, выступавших в концертах в рамках Года культурного обмена между Китаем и Латинской Америкой. В период пандемии COVID-19 она, при поддержке посольства Германии в Пекине, запустила приуроченный к 250-летию со дня рождения Бетховена онлайн-проект «Соберитесь с сердцем и душой»: исполняла фортепианные произведения композитора и организовывала их обсуждение.

В настоящее время Клаудия Ян является почетным деканом фортепианного факультета Тяньцзиньской консерватории и художественным директором Международного центра культурного обмена «Шелковый путь». Важным направлением своей работы пианистка считает расширение музыкального и культурного обмена между Китаем и остальным миром.

Создание фортепианного концерта «Сон в красном тереме» – одно из выдающихся достижений Клаудии Ян. Идея этого сочинения зародилась в 2011 году. Два года пианистка посвятила поискам соавтора, которым в итоге стал Дьюла Фекете – известный венгерский композитор, член правления Ассоциации композиторов Венгрии, лауреат премий имени Белы Бартока и Ференца Эркеля, заведующий кафедрой композиции и вице-президент по научной работе и международным связям Музыкальной академии имени Ференца Листа в Будапеште [4]. Музыканты приступили к написанию концерта в 2013 году и, по сведениям Донг Мэй, «после более чем года работы партитура была завершена в мае 2014 года» [1, с. 47].

«Сон в красном тереме» – знаменитый китайский роман, одно из наиболее известных в мире произведений китайской классической литературы. Он был написан в конце XVIII века писателем Цао Сюэцинем и входит в число «четырех великих романов Китая». Роман объемен, композиционно сложен и объединяет несколько уровней повествования. Его называют энциклопедией жизни Китая эпохи позднего феодализма. Центральной сюжетной

линией романа является история любви наследника знатного рода Цзя Баоюя к его кузине Линь Дайюй. Этот – реалистический – уровень повествования коррелирует с иллюзорно-фантастической историей Божественного камня и травы бессмертия –Пурпурной жемчужины: Баоюй и Дайюй являются их олицетворением на Земле.

В XX и XXI веках «Сон в красном тереме» неоднократно экранизировался. Наиболее удачным его киновоплощением стал 36-серийный телевизионный сериал 1987 года режиссера Ван Фулиня, который признан классической экранизацией романа.

Успех сериала был во многом обусловлен его звуковым оформлением. Музыку к фильму написал Ван Липин, которому удалось максимально точно передать как философскую глубину романа, так и особенности характеров героев. Его «глубоко трогательные мелодии и удивительное соответствие духу оригинала, сделали весь сериал еще более выразительным» [1, с. 47]. В исследовательской литературе уже отмечалось, что саундтрек полностью «отвечает драматургическим особенностям сериала, а близость народным истокам и, вместе с тем ясная структура и гармония делают музыку Ван Липина доступной для понимания и любимой слушателями» [5, с. 101].

Как следствие, музыка Ван Липина стала восприниматься не только как звуковая составляющая сериала, но и как органичный компонент романа Цао Сюэциня. Она неоднократно служила основой композиторских интерпретаций. Среди них – сюита для виолончели с оркестром «Сон в красном тереме» Чжу Ибина, рапсодия на темы «Сна в красном тереме» для виолончели с оркестром Ли Чуйи и Хуан Сюэяна, «Песня о погребении цветов» для эрху с оркестром Чжу Чанъяо. Музыка Ван Липина стала основой тематизма концерта Клаудии Ян и Дьюлы Фекете. Созданный ими опус – первая адаптация романа «Сон в красном тереме» в жанре концерта для фортепиано с оркестром.

Клаудия Ян и Дьюла Фекете использовали шесть тем Ван Липина: тему увертюры к сериалу и мелодии песен «Тщетные слезы» («枉凝眉»), «Песня о погребении цветов» («葬花吟»), «Хитроумие до добра не доведет» («聪明累», еще один перевод названия – «Коварная Ван Сифэн»), «Разлука с семьей» («分骨肉», еще один перевод названия – «Разлука плоти с костью») и «Песня Цинвэнь» («晴雯歌»). Кратко охарактеризуем образное содержание этих тем.

Мелодия увертюры является своего рода лейттемой сериала и воплощает печальное, подавленное настроение.

Песня «Тщетные слезы», характеризующая Дайюй – не просто повествование о не сложившейся любви. Это элегия о трагической и предопределенной судьбе, наполненная чувством обреченности, фатализма, глубокой грусти от осознания, что все усилия влюбленных изначально тщетны.

«Песня о погребении цветов» – еще одна характеристика Дайюй. Погребение цветов – знаменитый эпизод из романа Цао Сюэциня: девушка, предчувствуя скорую смерть, собирает и хоронит их лепестки. Музыку отличает скорбный характер, плавная печальная мелодия соединяется с горестными восклицаниями. Важную роль приобретает гармония: «чередование малых минорных септаккордов в натуральном миноре придает мягкость», а «пульсация единообразными длительностями в верхних голосах создает тревожное настроение» [5, с. 98].

Песня «Хитроумие до добра не доведет» характеризует Ван Сифэн, родственницу Цзя Баоюя, управляющую всеми делами в доме. Она умна, красива, деловита, но при этом жестока и порочна. Ее песня подвижна и жизнерадостна. Но она звучит сразу после похорон Дайюй и, с учетом вербального содержания, вызывает отрицательные эмоции.

Песня «Разлука с семьей» посвящена сводной сестре Баоюя Таньчунь, которая, в соответствии с феодальными законами, должна выйти замуж и навсегда покинуть дом Цзя. Ли Ясюнь отмечает, что использование в этой песне крайних голосовых регистров

«свидетельствует о том, что композитор хотел запечатлеть сильное эмоциональное и психологическое состояние своей героини» [6, с. 218].

Цинвэнь – служанка Баоюя: хрупая, надменная, немного похожая на Дайюй. Мать Баоюя, заподозрив девушку в связи с сыном, выгнала ее из дома, результатом чего стала смерть Цинвэнь. Основная тема «Песни о Цинвэнь» представляет собой мелодию широкого дыхания и воплощает «чистоту героини, ее увлеченность жизнью, мечтой, которой не суждено было сбыться» [5, с. 100].

Фортепианный концерт «Сон в красном тереме» состоит из четырех частей. Каждая часть имеет название на китайском и на английском языке.

Первая часть посвящена экспозиции образа Дайюй и называется «Дева-жемчуг в печали» (绛珠还泪, английское название – «Fairy in Sorrow»). Она начинается с изложения у оркестра темы «Тщетные слезы», которая в сериале является основной характеристикой Дайюй. Затем вступает фортепианная партия с темой «Песни о погребении цветов», также характеризующей главную героиню. Составляющий основу развития диалог между симфоническим оркестром и фортепиано воплощает трагизм и драматизм ситуации. Обращает на себя внимание соло фортепиано, основанное на тихом, но очень выразительном звучании темы «Песни о погребении цветов», которая «подобная горьким рыданиям, льётся из-под пальцев пианистки» [1, с. 48]. В этом фрагменте присутствует имитация средствами фортепиано звучания китайских народных инструментов – пипы и гучжэна.

Вторая часть, «Как обрести милость небес?» (情天谁补, английское название – «Love Ode»), открывается фортепианными пассажами в ладу юй, которые подготавливают вступление значительно трансформированной, подвергшейся существенным изменениям темы «Тщетные слезы». За ней следует эпизод пасторального характера: мелодия, исполняемая деревянными духовыми инструментами, и фортепианная партия ведут «сердечную беседу» на фоне аккомпанемента струнных. Важное драматургическое значение приобретает тема увертюры к сериалу. Ее развитие в партии оркестра приводит к драматической кульминации, которую поддерживают решительные и мощные аккорды фортепиано. Это страдания, крик Дайюй, обращенный к небесам. Секвентное развитие приводит к постепенному успокоению. Тема увертюры мягко звучит в партиях флейты и струнных, затем в варьированном виде проводится в фортепианной партии, завершаясь в итоге поддержанным оркестром тоническим трезвучием Фа мажора.

В третьей части, «Тщетные мечты как увядшие цветы» (虚花如梦, английское название – «Dream in Vanity»), представлены две другие героини романа – Ван Сифэн и Таньчунь. Во вступительном разделе группа деревянных духовых инструментов исполняет новый, не связанный с музыкой Ван Липина, музыкальный материал, создающий ощущение нежности и светлой печали. Это настроение усиливают фортепианные арпеджио, напоминающие звучание арфы. Ярким контрастом к ней звучит подвижная и целеустремленная основная тема – характеризующая Ван Сифэн мелодия «Хитроумие до добра не доведет». Она поочередно проводится у фортепиано и деревянных духовых инструментов. Активное модуляционное движение приводит к появлению трагической мелодии «Разлука с семьей», которая в сериале сопровождает сцену прощания Таньчунь с родственниками. По мысли Ван Фулиня и Ван Липина, это сцена воплощает протест против феодальной системы и феодальной морали – одну из концептуальных идей, заложенных в романе Цао Сюэциня. Тема «Разлука с семьей» проводится у фортепиано и контрафагота, тембр которого способствует созданию мрачного, подавленного настроения. Трагическая кульминация сменяется насыщенными аккордовыми последовательностями и виртуозными арпеджио у фортепиано, подводящими к репризе – тематическому материалу песни «Хитроумие до добра не доведет».

Четвертая часть – «Бесчисленные прелестницы» (万紫千红, английское название – «Beauty Ballade»). Вступительный раздел этой части действительно вызывает ассоциации с зачинами западноевропейских инструментальных баллад. Перекличка медных духовых и фортепиано, нисходящее мелодическое движение, пунктирный ритм – все это способствует ощущению напряженного драматического конфликта. Основной темой четвертой части становится мелодия «Песни о Цинвэнь». После экспозиционного проведения она развивается ярко и мощно, звучит то у оркестра, то у фортепиано, насыщается диссонирующими созвучиями. В репризе возвращается начальный тематический материал и образ умной, своенравной и непокорной девушки вновь возникает перед слушателями. Кода четвертой части характеризуется насыщенным звучанием, основанным на переплетении двух основных тем концерта – «Песни о погребении цветов» и «Тщетных слез». Их звучание возвращает слушателей к основной идее романа – трагической любви Баоюя и Дайюй. Еще одна аллюзия, которая может возникнуть у слушателей, знакомых с романом Цао Сюэциня – изменение социального положения семьи Цзя от процветания к упадку. В этом разделе авторы существенно изменили и развили мелодии Ван Липина, стремясь вывести слушателей за рамки воспоминаний о сериале 1987 года и оставить им больше пространства для воображения.

Таким образом, части концерта объединены не столько концепцией западноевропейского сонатно-симфонического цикла, сколько программным замыслом. Концерт передает образность и эстетику строк перевоплотившейся в девушку Пурпурной жемчужины, адресованных Божественному Камню: «Он осыпал меня милостями, орошая дождем и росой, а мне нечем вернуть ему эту влагу. Если он явится в бренный мир в человеческом образе, я вместе с ним пройду период грез и отдам ему слезы всей моей жизни» [7, с. 26].

Однако черты западноевропейской цикличности в концерте также присутствуют. Центральным образом произведения является образ Дайюй: связанный с ее характеристикой тематизм доминирует в первой и второй частях. Тема песни Ван Сифэн содержит элементы скерцозности, песня Цзя Таньчунь углубляет лирико-трагическую составляющую концерта. Таким образом эта часть вызывает ассоциации со средними частями сонатно-симфонического цикла. Четвертая часть связана с персонажем из народа – служанкой Цинвэнь. А темы, звучащие в коде, образуют арку с начальными частями концерта и способствуют его цельности и замкнутости.

Несмотря на то, что драматургия концерта базируется на принципе сопоставления, контраст между частями не является очень ярким. Возможно, это связано с типичной для творчества ряда китайских композиторов эстетикой конфуцианства, согласно которой «заложенные любом музыкальном произведении эмоции и переживания должны быть гармоничными, соответствовать понятию «золотой середины» и воплощать идею единства Неба и Человека» [8, с. 51].

На основе проведенного исследования сформулируем *выводы* о месте и значении концерта для фортепиано с оркестром «Сон в красном тереме» в творчестве Клаудии Ян.

1. Создание концерта позволило Клаудии Ян расширить сферу своей профессиональной деятельности, проявив себя в композиторском творчестве. Успех работы в соавторстве с Дьюлой Фекете стал толчком для ее нового проекта. В 2018 году Клаудия Янг совместно с российским композитором Артемом Васильевым завершила цикл «12 фантазий для фортепиано с оркестром», основанный на китайских народных мелодиях.
2. Клаудии Ян удалось экстраполировать в своем произведении как собственный опыт концертирующей пианистки, исполнительницы фортепианных концертов эпох классицизма и романтизма, так и основные тенденции развития жанра фортепианного концерта в Китае. Как известно, «китайские композиторы изначально выбрали путь

инновационного развития лучших образцов классико-романтического концертного жанра» [9, с. 21] и пришли к идее национального по содержанию программного фортепианного концерта.

3. Работа над концертом способствовала расширению и обогащению исполнительского опыта пианистки. В частности, это связано с передачей средствами фортепиано звучания китайских национальных инструментов, например, пипы и гучженя.

4. Положенный в основу концерта роман «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня имеет мировую известность. Его успешная композиторская и исполнительская интерпретации способствовали росту популярности Клаудии Ян как в Китае, так и в других странах.

5. Клаудии Ян универсальным языком звуков удалось придать современное звучание широко известному произведению китайской классической литературы. Таким образом, она внесла свой вклад в решение актуальной для культуры Китая задачи «встречи традиций и классики с современным выражением».

ЛИТЕРАТУРА

1. Дон Мэй. «Сон в красном тереме» на «Поясе и пути»: Анализ фортепианного концерта «Сон в красном тереме» // Море музыки. – 2018. – № 9. – С. 47–49 (на китайском языке).
2. Клаудия Ян: биография. – URL: https://www.philharmonia.spb.ru/en/persons/biography/667859/ (дата обращения – 11.11.2025).
3. Клаудия Ян. – URL: https://baike.baidu.com/item/克劳迪娅·杨/1556430 (дата обращения – 15.11.2025).
4. Gyula Fekete: Composer. – URL: https://www.imdb.com/name/nm15742834/ (дата обращения – 22.11.2025).
5. Ню Юньмэн, Долгушина М.Г. Музыка Ван Липина в художественном пространстве сериала «Сон в красном тереме» // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 4 (91). – С. 94–104.
6. Ли Ясюнь. Вокальный цикл «Сон в красной палате» китайского композитора Ван Липина: преломление национальных традиций в современной музыкальной форме // Университетский научный журнал. – 2021. – № 6. – С. 211–227.
7. Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме / пер. с кит. В. Панасюка, Л. Меньшикова. – Том 1. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2024. – 896 с.
8. Ма Тэ, Долгушина М.Г. Взаимодействие китайского и европейского в оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 1 (88). – С. 48–56.
9. Го Хао. Эволюция жанра фортепианного концерта в китайской музыке: автореферат дисс. … канд. иск. – Новосибирск, 2018. – 23 с.

Ли Цзычу
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 870964533@qq.com

Li Zichu
postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. УСТВОЛЬСКОЙ

В статье рассмотрено значение ударных инструментов в творчестве Г.И. Уствольской на примере ее Композиции №2 и пяти симфоний. Композиция №2 стоит несколько особняком, она выглядит как своего рода «пророческое» сочинение, где действуют те же принципы, что и в ее последних сочинениях. Кроме того, ее объединяет с последним «симфоническим» опусом использование изобретенного ею ударного инструмента, деревянного куба. В жанре симфонии прослеживается следующий процесс: от достаточно традиционной их трактовки в Первой симфонии композитор переходит к постепенной индивидуализации ударных тембров, они включаются в тематическую линию развития, их драматургическое значение возрастает. При этом ударные приобретают символическую нагруженность как инструменты, связанные с сакральным началом («колокольностью») и выражением страдания.

Ключевые слова: Г. Уствольская, ударные инструменты, деревянный куб, тембровая драматургия.

PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE WORKS OF G. USTVOLSKAYA

The article examines the importance of percussion instruments in the work of G.I. Ustvolskaya on the example of her Composition No. 2 and five symphonies. Composition No. 2 stands somewhat apart, it looks like a kind of "prophetic" composition, where the same principles apply as in her recent compositions. In addition, it is united with the latest "symphonic" opus by the use of a percussion instrument invented by her, a wooden cube. The following process can be traced in the genre of the symphony: from their rather traditional interpretation in the First Symphony, the composer proceeds to the gradual individualization of percussive timbres, they are included in the thematic line of development, their dramatic significance increases. At the same time, percussion becomes symbolically loaded as instruments associated with the sacred principle ("bell-ringing") and the expression of suffering.

Keywords: G. Ustvolskaya, percussion instruments, wooden cube, timbre drama.

Галина Ивановна Уствольская (1919-2006) по сей день остается одной из самых загадочных фигур в музыке. Ее сочинения требуют значительных усилий и от исполнителей, и от слушателей, и от исследователей. Она сама – абсолютно бескомпромиссный художник, никогда не идущий навстречу ни первым, ни вторым, ни третьим, - напротив, заставляющий меняться, чтобы получить возможность войти в особый мир ее музыки.

Будучи композитором XX века, Г. Уствольская не могла не обращаться в своей музыке к выразительности инструментов ударной группы. Во всех ее сочинениях, названных «симфониями», ударные играют значительную роль. Кроме того, ударные стали

частью камерных составов, что в XXI веке выглядит не слишком удивительно, но в момент появления ее сочинений воспринималось как, по крайней мере, экстравагантное новшество. Отношение композитора к ударным инструментам – довольно частная проблема, однако она позволяет раскрыть некоторые особенности музыкального мышления в целом, и поскольку интерес к музыке Г. Уствольской сегодня растет, это делает обращение к данной теме актуальным.

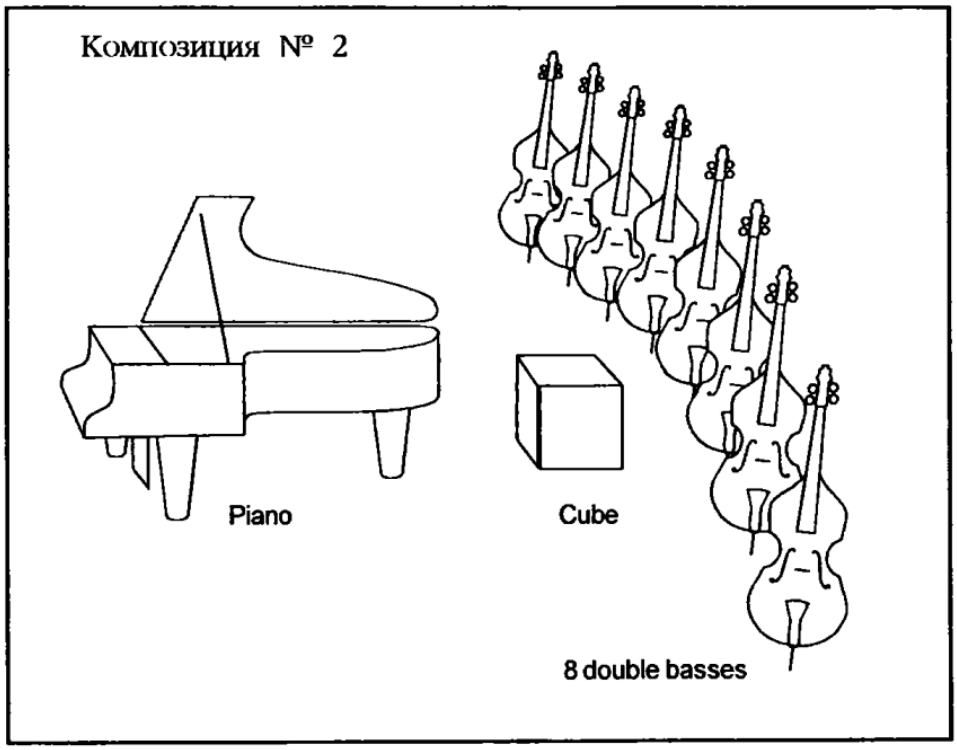
Уствольская на протяжении всей своей небогатой событиями биографии старалась держаться особняком. Она не входила ни в какие сообщества, не принадлежала ни к каким течениям, не поддерживала ни творческих, ни каких-либо других контактов, создавая вокруг себя своего рода «вакуум». Очевидно, он был ей необходим для творчества, для той сосредоточенной внутренней работы, которая не терпела вмешательств извне. Поэтому она сознательно обрывала все связи с людьми, с традициями, жанровыми конвенциями и прочим. Для нее было принципиально важным идти своим путем. И такой путь Г. Уствольская нашла и в обращении с инструментами ударной группы.

В не слишком длинном списке сочинений Г. Уствольской к сочинениям, по поводу которых можно говорить об оркестровке, относятся пять симфоний и три «Композиции» для камерных составов, некоторые из которых содержат и ударные инструменты. Практически вся ее музыка предназначена для камерных составов, даже симфонии. Но сама Г. Уствольская возражала, когда к ее музыке применяли эпитет «камерная»: «Некамерность моей музыки — это новое, это плод моей мучительной жизни в творчестве. И дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки. Мне очень трудно всё время читать: “камерная музыка”, “камерные симфонии”. И даже все мои сонаты, Большой дуэт, Дуэт для скрипки и рояля, Композиции и так далее — не камерные» [1, с. 40]. Некамерная трактовка камерных составов (в прагматическом смысле, где один исполнитель на партию) – это одна из особенностей музыкального мира Г. Уствольской, и особое понимание роли ударных сюда очень хорошо вписывается.

Первым сочинением, где Г. Уствольская проявляет особый, пристальный интерес к ударным инструментам, вероятно, следует считать Композицию №2, “Dies irae” (1972-1973), входящую в цикл трех Композиций на тексты католических богослужений. “Dies irae”, в частности, – часть Реквиема, где идет речь о Судном дне, когда все мертвые восстанут, и Всевышний Судия придет судить «живых и мертвых».

Известно, что для этого сочинения Г. Уствольская изобрела новый ударный инструмент, добиваясь полного соответствия внутренних представлений и реального звучания. Ни один из существующих ударных инструментов (а она их, разумеется, хорошо знала, будучи ученицей Шостаковича в классе инструментовки) не подходил, и мастеру, работавшему в столярной мастерской музыкального училища, где она на тот момент работала, пришлось приложить немало усилий, чтобы найти нужный тембр. Г. Уствольской требовался звук глухого удара, но деревянные коробки («кубы»), сделанные из дерева разных пород, нужного звучания не давали. Тогда мастер догадался использовать древесно-стружечную плиту, и в сочетании с ударом деревянным молотком возникал тот самый звук, который требовался. Можно сказать, это «репрезентирующий тембр» для Композиции №2, по которому она легко опознается в ряду других сочинений. Деревянный куб, по требованию композитора, должен быть расположен в центре, и партитуре предпослана точная схема расположения инструментов.

Илл.1. Расположение инструментов в Композиции №2



Здесь можно видеть своего рода «визуализацию» музыкального пространства Композиции №2, где в центре оказывается именно ударное звучание, а рояль противопоставлен группе из восьми контрабасов. Такой небогатый набор инструментов уравновешивается разнообразием и широтой их использования: инструменты звучат в своих крайних регистрах, динамика – от *pppp* до *fffff*, фортепиано, трактуемое преимущественно как тоже ударный инструмент, звучит в кластерных созвучиях, кроме обычной пальцевой игры предписываются удары кулаком. Музыкальная ткань то истончается до еле слышимых созвучий, то вырастает до сокрушительных звуковых «лавин».

«Деревянный куб» с молотками также получает в музыке Г. Уствольской довольно ответственную партию, включающую одиночные удары одним молотком (во второй, пятой и шестой частях), двумя молотками (в третьей, седьмой и девятой частях), тремоло (в четвертой).

Апокалиптичность звучания в Композиции №2, имеющей говорящий подзаголовок “Dies irae”, во многом связана и с устрашающим звучанием деревянного куба, особенно при использовании двойного удара, производящего эффект выстрелов, и с ударной трактовкой рояля, что, безусловно, выделяет авторские константы стиля Г. Уствольской.

В Композиции №2 присутствует особое ощущение течения времени, которое «останавливается» и даже «разрушается»: «Идея “конца музыки” звучит во Второй композиции еще сильнее, чем в Первой: антимузыкальный тембр деревянного куба, рвущий интонационную ткань удар или экстатичные паузы впечатляют не меньше мелодии, аккордовых созвучий и полифонических сплетений. Стиль Композиции уводит музыку не только от ее интонационной природы, но и от главного, сущностного начала — временного. В принципиальном отсутствии развития время останавливается» [2, с. 131].

Идея «конца времени», конечно, звучала и до музыки Уствольской. Самый яркий пример – «Квартет на конец времени» (1941) О. Мессиана. Но по времени к нему гораздо ближе оказывается Второй виолончельный концерт (1966) Д.Д. Шостаковича, где она также

присутствует. Причем и у Уствольской, и у Шостаковича «отсчет» времени поручен ударным инструментам (в «Квартете» Мессиана ударных нет), и в обеих партитурах они намеренно выделены композиторами.

В больших составах ударные представлены в некоторых симфониях Г. Уствольской. Они используются даже в очень ограниченном инструментарии Четвертой и Пятой симфоний, причем в Пятой исчезает даже обязательное во всех предшествующих составах фортепиано, но при этом присутствует тот самый деревянный куб, который был «изобретен» для Композиции №2. В Таблице приведены инструментальные составы в симфониях Г. Уствольской, и по ней видно, как от вполне традиционного набора инструментов в Первой симфонии происходит постепенное исключение инструментов и целых групп, приводящее к очень аскетичным составам последних двух сочинений, обозначенных как «симфонии», но оркестрового симфонического состава в них уже нет. Такое «прореживание» выглядит как своего рода «слуховой отбор» тембров, как переход ко все более дифференцированному слышанию. Инструментальные «хоры» групп сменяются сольными партиями, тембровое разнообразие редуцируется, и результатом становится квартетный состав Четвертой симфонии и квинтетный (плюс чтец) – в Пятой. Эта тенденция отражена даже в авторских названиях: Первая и Вторая «для оркестра», в названии Третьей перечислены группы инструментов (духовые, ударные), далее инструменты названы отдельно – см. Таблицу.

Таблица 1. Инструментальные составы симфоний Г.И. Уствольской

Номер, название, год создания, текст	*Состав оркестра*
Симфония № 1 для большого оркестра и двух солистов-мальчиков (1955), текст Дж. Родари	Флейта пикколо, 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 4 кларнета, 3 фагота, 4 валторны, труба-пикколо, 3 трубы, тромбон, туба, литавры, ударные, арфа, челеста, фортепиано, струнные, усиленные голоса мальчиков
Симфония № 2 «Истинная, Вечная Благость!» для солиста-чтеца (мужчины) и оркестра (1979), текст Германа Расслабленного	Флейта-пикколо, 6 флейт, 6 гобоев, 6 труб, тромбон, туба, фортепиано, большой барабан, тенор, чтец
Симфония № 3 «Иисусе Мессия, спаси нас!» для духовых, ударных, контрабаса, чтеца (юноши или мужчины) и фортепиано (1983), текст Германа Расслабленного	5 гобоев, 5 труб, 5 контрабасов, тромбон, 3 тубы, 2 больших барабана, теноровый барабан, фортепиано, чтец
Симфония № 4 «Молитва» для контральто, трубы, фортепиано и там-тама (1985—1987), текст Германа Расслабленного	Труба, там-там, фортепиано, контральто
Симфония № 5 «Amen» для скрипки, гобоя, трубы, тубы, куба и солиста (мужчины) (1989—1990), текст Господня молитва	Гобой, труба, туба, деревянный куб, скрипка, чтец

Исследователи склонны воспринимать пять симфоний Г. Уствольской как грандиозный цикл. О.Е. Гладкова видит в нем параллели с «Божественной комедией»: «Ее симфонии подобны дантовским кругам ада» [2, с.77]. А Г.В. Григорьева [3] отмечает значительную удаленность (24 года) Первой от последующих и отсутствие в ней молитвенной составляющей, так что цикл начинается лишь со Второй симфонии. Так же считает и И.М. Некрасова, объединяющая симфонии со Второй по Пятую наименованием «симфонии-молитвы»: «Сосредоточение сознания внутри себя, своей духовной жизни, почти аскетичная замкнутость, глубинное одиночество отшельника в поисках истины, и – в награду – обретение той самой тишины, душевной благости и света – таково содержание симфонических опусов Уствольской. Эти симфонии (за исключением Первой, которая очень отличается от четырех последующих и стоит несколько особняком в творчестве композитора) можно назвать “Симфонии-молитвы”» [4, с. 119].

Во Второй симфонии тембровая драматургия основана на противопоставлении партий рояля, представленного в агрессивно-ударной стихии, и группы духовых инструментов. Большой барабан, представленный в партитуре, не является здесь выразителем самостоятельной линии.

Значение ударных возрастает в Третьей (одночастной, написанной в строфической форме) симфонии, где в третьей строфе после контрапункта трех основных тем (значение числа три очень велико для Г. Уствольской) звучит «“бесконечный канон” у трех барабанов, как грозное предвещение какого-то события» [5, с. 272]. Еще раз канон ударных возникает в репризной пятой строфе, а затем в шестой и седьмой – соответственно, сольный эпизод ударных (начиная с т.173) и сопровождение троекратному финальному восклицанию «Спаси нас!». Ударные здесь оказываются участниками тематического процесса, и наряду с прочими группами включаются в процесс симфонического развития, обретающего значительную плотность: «Все компоненты фактуры тематически значимы. Каждая тема имеет собственный рельеф (несмотря на общий уклон в кластерность) и цельное тембровое выражение» [5, с. 273]. Рельеф ударных исследователи видят в связи с семантикой преисподней, смерти и разрушения: «Противоположный тембровый полюс представляют ударные, их соло подчас создает зримый эффект преисподней (цифра 62 в Третьей симфонии)» [1, с. 145].

В лаконичной семиминутной Четвертой симфонии там-там использован Г. Уствольской совместно с фортепиано для создания звучности колокольного тематического элемента: одновременно с ударом по там-таму палочкой от литавр (для отчетливости) пианист исполняет кластер ладонью в малой октаве, а затем – кластер в контроктаве. Металлический тембр там-тама, накладываясь на плотную звучность фортепианных кластеров, дает долго длящийся звук, и «вибрации низких звуков гонга и кластеров вызывают душевное содрогание» [6, с. 170]. Колокольный элемент противопоставлен голосу и трубе, кластерному звучанию – хоральное, и контрастность тембров оказывается одним из средств их индивидуализации.

Пятая симфония для скрипки, гобоя, трубы, туба, куба и солиста на текст Господней молитвы «Отче наш» - итог симфонического творчества Г. Уствольской. Ударные представлены в ней деревянным кубом. Конечно, спектр выразительных возможностей этого инструмента весьма ограничен. Но именно это, вероятно, и привлекло Г.И. Уствольскую. Если просмотреть всю партию куба, то можно обнаружить довольно скупой набор «ритмомотивов» следующих: a) равномерные попарные удары, вариант a1 – удары без пауз; b) трели половинными, разделенные цезурами; c) короткие удары, разделенные цезурами; d) длинное тремоло; e) оглушительно громкие удары обоими молотками одновременно.

Если принять каждую фигуру за своего рода «ритмомотив», и при этом учесть паузирование в партии куба, то вырисовывается следующая последовательность:

Таблица 2.

1	2	3	4
a паузы	a^1 b c d b a паузы	a b c d b a паузы	b a e a e a^1 c d c

Очевидно, что в партии четыре блока: первый короткий, сразу далее две идентичные последовательности «ритмомотивов», и последний кульминационный, для которого «приберегается» очень громкий удар двумя молотками. Это соотносится с общей структурой симфонии, где сочетается трехчастность и четырехкратность повторов.

Говоря о жанре симфонии у Г. Уствольской, исследователи отмечают его сакрализацию, молитвенную наполненность, символизацию различных составляющих ее элементов. Полагаем, что можно также говорить и о возникновении символической составляющей в восприятии инструментария, возможно, даже о сакральном характере звучания некоторых тембров. Так, деревянный куб с его особым «упрощенным», но тщательно отобранным тембром, вызывает ассоциации с ритуальным билом, которое «есть образ гвоздей, которыми были прободены руки и ноги Господа, что отозвалось во всех концах Вселенной» [7, с. 17]. Кроме того, вообще некоторые музыкальные инструменты обрели свою собственную семантику еще в Средние века: «А в средневековых мистериях звучание ударных неотделимо от идеи Дьявола (так же как тембр меди — от идеи Бога и Страшного суда)» [1, с. 119]. В трактовке инструментальных тембров Г. Уствольская возвращается к очень давним представлениям, и здесь проявляется оригинальность тембрового мышления композитора, поскольку в XX веке очень немногие задумывались об этой стороне музыки.

В духовном универсуме Г. Уствольской, в его разреженном звучании особую смысловую нагруженность приобретало все, каждый мотив, слово, тембр. Все, что осталось при тщательном отборе и «отбрасывании лишнего» в предшествующих опусах, является чрезвычайно важным. И в результате этого отбора остался инструмент, с которого начиналась работа композитора с ударными инструментами – деревянный куб. Инструмент чрезвычайно простой, оригинально-неповторимый, но при этом нагруженный множеством глубоких смыслов. Он выглядит своего рода символом вообще всего творчества Г. Уствольской – бескомпромиссного, крайне индивидуалистичного, аскетичного в выборе выразительных средств, но очень глубокого художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева, Н.В. Галина Уствольская / Н.В. Васильева. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. – 168 с.
2. Гладкова, О.И. Галина Уствольская – музыка как наваждение / О. Гладкова. – Санкт-Петербург: Музыка, 1999. – 168 с.
3. Григорьева, Г. В. Поэтическое слово в Первой симфонии Г. Уствольской / Г. В. Григорьева // XXII Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 23–24 апреля 2018 года. Том 1. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2018. – С. 234-239.
4. Некрасова, И. М. Постижение тишины: о симфониях Галины Уствольской / И. М. Некрасова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 118-125.

5. Григорьева, Г. В. Тематический процесс в Третьей симфонии Г. Уствольской / Г. В. Григорьева // XXI Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 25–26 апреля 2017 года. Том I. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2017. – С. 270-274.
6. Григорьева, Г. В. О драматургии Четвертой симфонии Г. Уствольской / Г. В. Григорьева // XX юбилейные Царскосельские чтения: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 20–21 апреля 2016 года. Том 1. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2016. – С. 169-172.
7. Макарова, С.Е. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (к символическому истолкованию «трубного гласа» и «звона») / С.Е. Макарова // Музыка колоколов. Сборник исследований и материалов / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. — Санкт-Петербург: Издательство Российского института истории искусств, 1999 — С. 17-30.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Ломов Станислав Петрович
доктор педагогических наук, профессор, академик РАО и РАХ,
заведующий кафедрой рисунка и живописи
ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения»
e-mail: splomov@yandex.ru
Меркушина Юлия Валерьевна
заведующий учебной мастерской,
заместитель декана по научной работе факультета изобразительного искусства
и народных ремесел
ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения»
e-mail: merkushinayulia@mail.ru

Lomov Stanislav P.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Academician of the Russian Academy of Education and the Russian Academy of Arts,
Head of the Drawing and Painting Department
State University of Education
Merkushina Yulia V.
Head of the Workshop,
Deputy Dean for Research, Faculty of Fine Arts and Folk Crafts
State University of Education

ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ НА ЗАНЯТИЯХ ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ

Аннотация. В статье рассматриваются условия формирования национальной идентичности детей посредством иллюстрации на внеурочной деятельности в школе. Определяются функции иллюстративного материала в основе пособий для учеников младшей школы как дидактические составляющие в этнопедагогике. В этнокультурной парадигме образования функция искусства и визуальных образов может быть воспитательной, патриотической и национально ориентированной для самоидентификации ребенка в современном обществе. Значимость исследования обусловлена необходимостью формирования и сохранения национальной культуры, традиций, а также адаптацией детей-билингвов в общеобразовательных школах. Низкий уровень активности в учебе является, в том числе, результатом непонимания культурных и национальных устоев страны, где обучаются дети. Поэтому роль творчества и наглядных иллюстративных материалов можно отнести к одной из основных дидактических основ для формирования духовно-нравственных ценностей в рамках этнокультурного образования. Воспитание нравственности младших школьников невозможно без опоры на национальные традиции предков.

Ключевые слова: традиции, образы, иллюстрация, воспитание, обучение, этнопедагогика, народное творчество.

DEVELOPING NATIONAL IDENTITY IN PRIMARY SCHOOL CHILDREN THROUGH ILLUSTRATIONS IN EXTRACURRICULAR ACTIVITIES

Abstract. This article examines the conditions for developing children's national identity through illustrations in extracurricular activities at school. The functions of illustrative material in primary school textbooks as didactic components in ethnopedagogy are defined. In the ethnocultural paradigm of education, the functions of art and visual images can be educational, patriotic, and nationally oriented for a child's self-identification in modern society. The significance of this study stems from the need to develop and preserve national culture and traditions, as well as the adaptation of bilingual children in general education schools. Low academic engagement is, in part, the result of a lack of understanding of the cultural and national traditions of the country where children are studying. Therefore, the role of creativity and visual aids can be considered one of the key didactic foundations for developing spiritual and moral values within the framework of ethnocultural education. Fostering moral values in primary school students is impossible without relying on the national traditions of their ancestors.

Keywords: traditions, images, illustration, education, learning, ethnopedagogy, folklore.

Введение

В поликультурном образовательном пространстве функцией этнопедагогики является формирование мировоззрения, традиционных и духовно-нравственных ценностей. Человек, являясь носителем национальной культуры, самоидентифицирует себя в обществе с ранних лет. Помощь в национальной идентификации школьнику оказывает не только среда (семья, коллектив), но и интеграция народных традиций в учебный процесс, например, занятия декоративно-прикладным искусством или работа с иллюстративным материалом, содержащим национальные символы. Такие занятия способствуют проявлению уважения и пониманию традиций и культуры края, области и страны.

Краткий обзор исследований по формированию идентичности.

«Понятие «идентичность» выражает процесс самоотождествления с тем или иным образцом, который признается постоянным… Словарный вариант толкования понятия «идентичный» выражает значение тождественности, схожести» [2, с. 275]. В. В. Титов, рассматривая понятие идентичности, предлагает под национальной идентичностью интеграцию человека в общественные национальные устои и поддерживаемые политикой государства и региональными традициями. [6]. В то же время общая структура национальной идентичности содержит прежде всего ориентиры на государственные символы и территориальную составляющую, на политическую и социальную направленность. А личный социальный опыт оказывает влияние на формирование ценностей и общественных ориентиров. [7]. В ключевом значении понятие «нация» несет вполне конкретные идеалы, принципы, традиции и общественные нормы. В рамках данных понятий формируются мировоззрения, характерные для конкретных социальных групп, проживающих на общих территориях и обладающие общими чертами поведения и быта.

Формирование национальной идентичности возможно прежде всего на основе этнического самоопределения. Единые признаки существования: язык, традиции, религия, культура и т. д объединяют этносы социально-территориальной организацией [5]. Первые представления о своей этнической принадлежности ребенок получает в самом раннем возрасте, в семье. Приобретаются фрагментарные знания, не объединенные системой, а когда ребенок начинает идентифицировать себя с определенной этнической группой, он не просто копирует поведение родителей и окружения – у него появляются национальные чувства. На территории России проживает более 190 этносов, и согласно ст. 69 п.2 Конституции Российской Федерации «Государство защищает культурную самобытность

всех народов и этнических общностей Российской Федерации, гарантирует сохранение этнокультурного и языкового многообразия» [3].

«Культура, прежде всего, — понятие коллективное. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не менее по своей природе культура, как и язык, — явление общественное, то есть социальное» [4, с. 3]

Методика работы с иллюстративными материалами на внеклассных занятиях и дополнительном образовании.

Национальной идентичности характерна многогранность, с одной стороны она имеет политическую составляющую, с другой – культурную, национально-культурную, в которой чувства играют решающую роль в определении принадлежности к той или иной нации и желании внедрить традиционные ценности в свою жизнь. Ощущая себя частью того или иного общества, личность сближается с культурными традициями и овладевает языком. Разнообразие культур в России определяется ее историей, географическим положением и развитием. Народные традиции края – это его обычаи, визуальные символы (орнаменты, декоративно-прикладное искусство), фольклор. Визуальные культурные символы позволяют детям проникнуться историей края, культурными ценностями, расширяют кругозор и социальные связи ребенка.

«Развивающая функция стимулирует воображение, творческое мышление и наблюдательность, а воспитательная помогает усвоить моральные нормы через визуальное воплощение образов добра и зла, мужества и трусости» [1, с. 582] Художественная иллюстрация, ее эмоционально-эстетическая, коммуникативная функции отмечены как мощный дидактический инструмент в развитии детей младшего школьного возраста. [1, с. 583]. Интеграцию культурных национальных традиций в младшей школе несет дополнительное образование. На уроках изобразительного искусства, на секциях, на внеурочной деятельности применяются наглядные и учебные пособия, содержащие символы родного края. Декоративно-прикладное искусство – это форма творчества, которая объединяет эстетику и функционал, а также характерные для разных регионов особенности (цвета, узоры, технику), выросшее из потребностей человека, его эстетических вкусов, традиций и окружающей среды. В результате создается система ценностей, понимание основ поведения в социуме.

Методика формирования национальной идентичности у учеников младших классов направлена на ориентирование школьников на традиционные национальные устои, духовно-нравственное развитие. Данный процесс включает в себя цели, методы, условия и среду – основы этнопедагогического процесса формирования идентичности. Целями являются:

- развитие национального самосознания – определение своей принадлежности к этносу через язык, историю, традиции, национального творчества и фольклора;
- воспитание уважения к государству, государственным символам и культурным памятникам народа;
- формирование представления о нравственности, общественных нормах и многообразии культур.

Методами, с помощью которых возможно эффективное достижение целей являются кейс-метод (работы с авторскими пособиями в группах, использование Главным условием формирования национальной идентичности является среда, в которой организовано этнокультурное взаимодействие, активно сотрудничество с семьями учеников, с социумом. Иллюстративные средства должны быть понятны и посильны к восприятию для детей младшего школьного возраста, содержать дружественные мотивы, изображения эстетичных и образных для восприятия предметов или героев. Иллюстрации могут представлять различные элементы декоративно-прикладного искусства (Рисунок 1), орнаменты (Рисунок

2), работы русских художников (Рисунок 3) и многое другое, несущее в себе национальные традиционные символы.

Рисунок 1. Городецкая роспись

Рисунок 2. Орнамент хохломской росписи

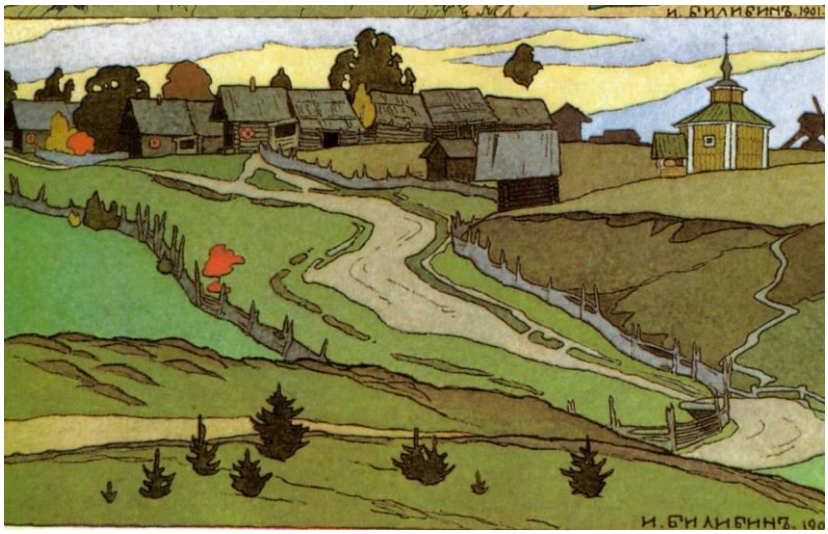


Рисунок 3. И.Я. Билибин «Пейзаж»

Национальная идентичность напрямую связана с гражданской идентичностью (государственно-гражданской идентичностью) – индивидуальным для каждого гражданина ощущением принадлежности к конкретному государству. Одно из определений гражданской идентичности осуществляется таким подходом, как культурологический, то есть рассматривающим социальные роли и статусы граждан, предписывающим соблюдение норм конкретного общества, принятие ценностей, соблюдение традиций. В дополнительном образовании и внеурочной деятельности иллюстративный компонент учебного процесса должен быть подобран с учетом возможностей детей и интересов, а также соответствовать традициям и нормам общественной морали и нравов.

Применение иллюстративного материала с традиционными народными символами.

В педагогике иллюстративные материалы, основанные на традиционных национальных мотивах, могут быть использованы при составлении учебных пособий для учащихся младшей школы, в качестве наглядных инструментов в беседе на внеурочной деятельности, на занятиях изобразительным и декоративно-прикладным искусством, историей родного края. Психологический аспект национальной идентичности акцентирует внимание на эмоциональном восприятии культурной окружающей среды гражданином общества, на том, какие чувства человек испытывает, находясь в культурной среде, уважении к национальным символам и традициям. Средства иллюстрации в учебном процессе, при правильном подборе, могут донести до ученика, даже не владеющего беглым чтением, основные ценности и нормы. Изображения должны быть информативные, яркие, с демонстрацией персонажей, природы, элементов декоративно-прикладного искусства,

нести ценностные этнокультурные приоритеты в качестве фильтра, помогающего отделить истинные ценности от навязанных; в данном случае будет развиваться эмоциональная отзывчивость. Повысить познавательную активность помогут приятная атмосфера и индивидуальность в творческой работе. Принцип активности в беседе об искусстве родного края позволит ученикам как выразить индивидуальность, так и прочно закрепить полученные знания.

Выводы

Использование иллюстрации и наглядных пособий с традиционными народными символами и элементами декоративно-прикладного искусства способствует воспитательному процессу с точки зрения эстетики, помогает развить пространственное мышление, формирует патриотизм и любовь к стране, понимание традиций, зарождает любовь к родному искусству. Декоративно-прикладное искусство отличает яркость изображений, узнаваемость орнаментов, привлекательность изображений, узнаваемостью героев, животных и растений. Познавательный элемент сосуществует с воспитательным на основе построения индивидуальной работы с учеником, в котором возможны беседы, практические занятия по рисованию, чтение литературы с иллюстративными элементами народных ремесел. Проанализировав источники, мы пришли к выводу о необходимости формирования изначального представления о национальных и фольклорных символах у учеников начальных классов, а методы работы с иллюстративным материалом должны основываться на способности к восприятию и повышению познавательной активности учеников с помощью творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дружинина М.Р., Замятина И.В. Методика работы с иллюстрациями при изучении русских народных сказок. Вестник науки: №11 (92) 2025 Т. 3. С. 581–587.
2. Ерохин В.С. К вопросу о понятии национальной идентичности / В. С. Ерохин // Известия С581–587рситета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2024. Т. 24, № 3. С. 274-278. DOI 10.18500/1819-7671-2024-24-3-274-278.
3. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020).
4. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) Санкт-Петербург «Искусство — СПБ» 1994. 72 с.
5. Монастырева, И.Э. Формирование этнической идентичности младших школьников в городской школе на примере программы внеурочной деятельности "Мы- вместе" во 2 классе / И.Э. Монастырева, Н.Д. Неустроев // Реализация ФГОС в начальной школе: инновационные подходы к организации образовательного процесса: Сборник трудов Республиканской научно-методической конференции, Якутск, 28 марта 2019 года. Якутск: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2019. С. 45–47.
6. Титов В.В. Национально-государственная идентичность как пространство политических смыслов и образов // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2017. № 1. С. 42–54.
7. Семененко И.С. Гражданская идентичность как ресурс национального развития. Электронный ресурс. URL: https://www. civisbook.ru/files/File/Semenenko_RAPN.pdf (дата обращения: 10.09.2023).

Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru
Яшина Анна Юрьевна
соискатель департамента музыкального искусства института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Gribkova Olga V.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Department of Musical Arts, Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Yashina Anna Yu.
Applicant, Department of Musical Arts, Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

РАЗВИТИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ В ВУЗЕ

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности развития познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя в процессе внеаудиторной - самостоятельной работы в высшем учебном заведении. Исследуется понятие познавательная самостоятельность и выделяются ее ключевые компоненты. Также анализируются педагогические условия, необходимые для ее эффективного развития. В статье подчеркивается взаимосвязь и взаимодополняемость этих условий, которые в совокупности создают эффективную среду для профессионального роста музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: музыкальное образование, самостоятельная работа, музыкант-исполнитель, обучающиеся, образовательный процесс, мотивация, познавательная самостоятельность.

THE DEVELOPMENT OF THE COGNITIVE INDEPENDENCE OF THE MUSICIAN-PERFORMER IN THE PROCESS OF EXTRACURRICULAR WORK AT THE UNIVERSITY

Annotation. This article examines the features of the development of cognitive independence of a musician-performer in the process of extracurricular and independent work in a higher educational institution. The concept of cognitive independence is investigated and its key components are highlighted. The pedagogical conditions necessary for its effective development are also analyzed. The article highlights the interconnection and complementarity of these conditions, which together create an effective environment for the professional growth of a performing musician.

Keywords: musical education, independent work, musician-performer, students, educational process, motivation, cognitive independence.

Современность характеризуется стремительным развитием технологий, неограниченным доступом к информации. В связи с этим перед будущими специалистами, в том числе в области музыкального исполнительства, наряду с профессиональными задачами, в приоритет ставится актуальная сегодняшнему дню задача развития навыка

самостоятельности, умения работать с большими объемами информации с целью успешной адаптации к быстро меняющимся условиям среды и решения сложных профессиональных задач. В приобретении данного навыка ключевую роль играет развитие познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя в процессе его обучения в вузе.

«Познавательная самостоятельность, по мнению исследователя Ван Мэнчжу, - качество личности, основой которой является органическое сочетание интеллектуальных способностей и умений, готовности и стремления осуществлять учебно-познавательную деятельность без внешнего вмешательства, адекватно оценить ход и результат этой деятельности (в т. ч. - в контексте будущей профессии)» [2]. Это многогранный процесс, включающий в себя самостоятельный сбор, переработку, анализ информации, совершенствование исполнительской техники, целенаправленный, осознанный творческий поиск. В условиях обучения в высшем учебном заведении, которое характеризуется большим объемом изучаемой информации, ключевым элементом в развитии познавательной самостоятельности становится самостоятельная работа. В процессе самостоятельной работы обучающийся осуществляет самоконтроль и самокоррекцию, развивает критическое мышление, нарабатывает умение выбирать оптимальные методы и приемы работы, а также оценивать полученные результаты.

Несмотря на достаточное количество исследований, посвященных самостоятельной работе и познавательной самостоятельности обучающихся, специфика её развития у музыкантов-исполнителей остается недостаточно изученной.

В общей педагогике познавательная самостоятельность рассматривается как способность субъекта к самостоятельному, инициативному, осознанному и творческому решению познавательных задач.

Становление понятия познавательная самостоятельность, а также его развитие в историческом контексте рассматривают исследователи А.С. Коротеева и Т.В. Челпаченко. В своей работе «Познавательная самостоятельность как педагогический феномен» исследователи пишут, что самостоятельность в поиске знаний интересовала еще древнегреческих философов – Платона, Сократа, Аристотеля. Позже, исследования продолжали Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо. В истории педагогики изучением понятия познавательная самостоятельность занимались Я.А. Коменский, И.Г. Песталоцци, И.Ф. Гербарт, Н.Ф. Виноградова, И.Я. Лернер, П.И. Пидкадистый, М.Н. Скаткин, А.С. Макаренко [6].

Познавательная самостоятельность предполагает внутреннюю мотивацию к активному поиску новых знаний, самостоятельному получению умений и навыков. В сфере музыкально-исполнительского искусства понятие познавательная самостоятельность приобретает свои характерные черты, связанные со спецификой деятельности музыканта-исполнителя. В связи с этим познавательная самостоятельность музыканта-исполнителя может включать в себя следующие взаимосвязанные компоненты:

1. аналитический - способность к самостоятельному анализу музыкального текста, особенностей композиторского стиля и др.;
2. интерпретационный - умение формировать свою собственную обоснованную концепцию исполнения произведений разных эпох, стилей, жанров;
3. критический - способность критически оценивать собственное исполнение в процессе работы над произведением;
4. мотивационно-волевой - способность стабильно решать поставленные задачи, проявлять инициативу, устойчивый интерес к познавательной деятельности;
5. рефлексивный - способность к самоанализу и дальнейшему совершенствованию.

Можно сказать, что под познавательной самостоятельностью музыканта-исполнителя понимается интегративное качество личности, проявляющееся в готовности и способности к целенаправленному, осознанному творческому поиску, применению знаний умений и навыков для решения комплексных музыкально-исполнительских задач и оценке своей деятельности. Познавательная самостоятельность является фундаментом для формирования творческой личности, способной к профессиональному росту и самореализации на протяжении всей жизни.

Развитие познавательной самостоятельности, как было отмечено ранее, является одной из приоритетных задач высшего музыкального образования. В вузе учебное время обучающихся планируется с учетом распределения занятий на занятия с преподавателем и самостоятельную работу. Согласно требованиям ФГОС ВО на контактную работу обучающихся с преподавателями должно отводится не менее 50% учебного времени, оставшееся время отводится на самостоятельную работу. Таким образом, самостоятельная работа выступает не просто как дополнение к аудиторным занятиям, а как системообразующий элемент образовательного процесса. Именно в процессе самостоятельной работы обучающийся имеет возможность не только закреплять теоретические знания и практические навыки, но и разрабатывать собственную траекторию обучения, развивать критическое мышление. Все вышеперечисленное закладывает фундамент для его будущей профессиональной деятельности.

Самостоятельная работа музыканта-исполнителя в вузе требует высокого уровня самоорганизации, мотивации и волевых усилий. Главное отличие этой работы от аудиторной заключается в том, что она организуется и контролируется самим обучающимся.

Развитие познавательной самостоятельности в процессе самостоятельной работы происходит благодаря тому что;

- она стимулирует развитие внутренней мотивации к обучению, так как обучающемуся необходимо проявлять инициативу и творческий подход в решении учебных задач;
- способствует углубленному изучению и пониманию учебного материала;
- через самостоятельную работу формируются навыки самоконтроля и самооценки, необходимые для профессионала, музыкант учится слышать себя со стороны, оценивать качество своего исполнения, выявлять ошибки и находить способы их исправления;
- регулярная и целенаправленная самостоятельная деятельность развивает волевые качества, усидчивость, целеустремленность, что особенно важно для музыканта, чья профессия требует огромного терпения и самодисциплины.

Таким образом, самостоятельная работа в вузе является необходимым условием развития познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя, формирует его как самостоятельную, творчески активную и критически мыслящую личность, готовую к вызовам современной профессиональной среды.

Развитие познавательной самостоятельности в процессе самостоятельной работы музыканта-исполнителя требует от педагога использование педагогических методов, направленных на развитие внутренней мотивации обучающегося. Среди таких методов особое место занимают те, которые способствуют развитию исследовательских навыков, мышления и ответственности за результат обучения.

Одним из таких методов является проблемное обучение, адаптированное к специфике музыкально-исполнительской деятельности. Проблемное обучение способствует развитию критического мышления, умения творчески мыслить и принимать аргументированные решения. Другим методом является проектная деятельность. Такая деятельность развивает не только исполнительские навыки, но и организаторские

способности, умение работать с информацией, коммуникативные навыки (при подготовке сообщения, доклада или взаимодействии с аудиторией), а также формирует личную заинтересованность и ответственность за результат.

Для развития познавательной самостоятельности также важно целенаправленное формирование метакогнитивных навыков у обучающихся. Имеется в виду обучение саморегуляции учебной деятельности. В нее входит умение ставить перед собой реалистичные и измеримые цели, планировать конкретные шаги для их достижения, отслеживать свое развитие, оценивать эффективность применяемых методов обучения и корректировать их при необходимости.

Дальнейшее развитие познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя в рамках самостоятельной работы достигается через активное вовлечение обучающегося в процессы самооценки и взаимооценки. Самооценка и взаимооценка являются не просто инструментами для осуществления контроля качества обучения, а основой для развития навыка рефлексии и критического мышления, что важно для формирования собственной творческой интерпретации.

Самооценка в музыкально-исполнительском обучении предполагает не только анализ элементов «правильного» или «неточного» исполнения, но и в целом собственной исполнительской интерпретации.

Самоанализ возможен при помощи аудио - и видеозаписи собственных занятий и выступлений, сравнения своей интерпретации с различными исполнительскими версиями.

Взаимооценка или оценка коллегами, также играет значительную роль. Взаимооценка учит обучающихся видеть детали в чужом исполнении, анализировать его с различных ракурсов, что, в свою очередь, обогащает их собственный исполнительский опыт и углубляет понимание музыкального материала. При этом важно, чтобы педагог сопровождал процесс взаимооценки, направляя обучающихся на конструктивный диалог и избегая субъективных или деструктивных оценок.

Интеграция современных цифровых технологий существенно расширяет возможности для развития познавательной самостоятельности. Современные программы позволяют записывать и анализировать исполнение, работать с нотным текстом. Электронная образовательная среда вуза позволяет использовать базу данных для доступа к научной и образовательной литературе. Различные инновационные разработки, такие как электронные тренажеры, специальное программное обеспечение, за счет интерактивности, удобства и наличия обратной связи начинают играть ключевую роль в развитии познавательной самостоятельности.

Использование этих инструментов и методик в комплексе позволяет обучающемуся не просто качественно осваивать учебный материал, а активно участвовать в процессе собственного обучения, совершенствуя при этом не только исполнительские навыки, но и аналитическое и критическое мышление, саморефлексию, ответственность, креативность и умение учиться на протяжении всей жизни.

Эффективность самостоятельной работы в процессе развития познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя во многом определяется не только методическими подходами и используемыми инструментами, но и внутренними мотивационными факторами обучающегося. Осознанная и устойчивая мотивация к самостоятельной деятельности является основой для формирования познавательной активности. Различают внутреннюю и внешнюю мотивацию, однако для развития самостоятельности ключевую роль играет именно внутренняя мотивация, основанная на интересе к предмету, стремлении к самосовершенствованию и удовлетворения от процесса музыкального творчества и познания.

Обозначим педагогические условия для формирования и поддержания внутренней мотивации в самостоятельной работе:

1. создание атмосферы доверия и поддержки - обучающийся должен чувствовать себя безопасно, не бояться совершать ошибки и задавать вопросы, поддерживающая среда способствует раскрытию творческого потенциала и способности принимать нестандартные решения;

2. индивидуализация образовательного процесса - учёт индивидуальных особенностей обучающегося – его темпа работы, стиля обучения, личных интересов, сильных и слабых сторон – позволяет подбирать репертуар и задачи, максимально соответствующие его возможностям, это повышает вовлечённость и ответственность за результаты;

3. обозначение значимости самостоятельной работы для будущей профессиональной деятельности - объяснение того, как именно развиваемые навыки самостоятельности будут способствовать профессиональному росту обучающегося как исполнителя, преподавателя или научного работника, придаёт учебной деятельности практический смысл;

4. регулярное предоставление конструктивной обратной связи - обратная связь должна быть не только оценочной, но и развивающей, указывающей на зоны роста и предлагающей способы улучшения. Важно отмечать даже малейшие достижения, что укрепляет веру обучающегося в свои силы. Особое внимание следует уделить развитию саморегуляции как важного компонента познавательной самостоятельности.

Переходя от теоретического осмысления роли самостоятельной работы к вопросу её организации, определим комплекс педагогических условий, необходимых для эффективного развития познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя в образовательном процессе вуза. Эти условия представляют собой совокупность целенаправленно создаваемых факторов, способствующих активизации самостоятельной учебной деятельности обучающихся и формированию у них ключевых компетенций.

Среди педагогических условий, оказывающих влияние на развитие познавательной самостоятельности, можно выделить следующие.

1. Проблемно-ориентированное обучение и проектная деятельность. Вместо пассивного усвоения готовых знаний, обучающимся предлагаются к самостоятельному решению исполнительские, исследовательские и иные задачи. Это может быть работа над произведением - разбор и поиск собственной интерпретации, разработка методики разучивания произведения, обзор исполнительских традиций, организация и проведение концерта. Такая деятельность стимулирует критическое мышление, навыки поиска информации, развивает навыки планирования, коммуникативные навыки и навыки концертного выступления. Педагог выступает в роли наставника, направляя обучающихся, но, не предоставляя готовых решений.

2. Индивидуализация и дифференциация заданий для самостоятельной работы. Учитывая разный уровень способностей и подготовки, профессиональных интересов обучающихся, задания для самостоятельной работы должны быть адаптированными под индивидуальные потребности обучающегося. Это может проявляться в выборе репертуара, в возможности выбора форм отчётности. Индивидуализация повышает внутреннюю мотивацию, поскольку обучающийся работает над тем, что ему интересно и посильно, что, в свою очередь, способствует более осмысленному освоению материала и развитию личных компетенций.

3. Систематическое использование рефлексии. Развитие познавательной самостоятельности невозможно без формирования способности к самоанализу и самооценке. Внедрение таких практик, как проведение групповых обсуждений хода и

результатов самостоятельной работы, написание творческой работы по итогам выполненных заданий, а также регулярный анализ видео- и аудиозаписей собственного исполнения, позволяет обучающимся осмысливать свой опыт, выявлять сильные и слабые стороны, корректировать план обучения и осознавать перспективы дальнейшего роста. Педагог должен обучать методам рефлексии, демонстрировать её значимость и обеспечивать конструктивную обратную связь.

4. Интеграция современных информационно-коммуникационных технологий. Целенаправленное использование цифровых ресурсов и инструментов в процесс самостоятельной работы открывает новые возможности для развития познавательной самостоятельности. Это включает использование специализированных музыкальных программ (нотные редакторы, программы для звукозаписи и анализа), электронных тренажёров, инновационных разработка (например, очки виртуальной реальности), доступ к обширным онлайн-библиотекам, базам данных, видеолекциям и мастер-классам ведущих исполнителей и педагогов. Цифровые технологии позволяют обучающимся самостоятельно изучать огромный пласт информации из различных источников, экспериментировать с музыкальным материалом, развивать навыки критического отбора и обработки информации, а также эффективно организовывать свою учебную деятельность.

Данные условия взаимосвязаны и дополняют друг друга, создавая комплексную среду для становления музыканта-исполнителя как автономного и инициативного субъекта образовательного процесса.

В дополнение к уже перечисленным педагогическим условиям, важнейшее значение имеет постоянное стимулирование метакогнитивных навыков обучающихся. Это означает не только постановку задач, но и обучение тому, как учиться, как решать поставленные задачи, какие пути решения задач являются наиболее эффективными для них лично. Педагог должен побуждать к размышлениям о собственном процессе мышления, о выборе методов работы, об осознании сильных и слабых сторон своих когнитивных стратегий. Целенаправленное развитие метакогниций является залогом для успешного развития познавательной самостоятельности, поскольку позволяет обучающемуся осознанно управлять своим обучением и развитием.

Таким образом, в условиях современной музыкально-исполнительской деятельности, развитие познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя в вузе является не просто желательным, но и необходимым условием для успешной профессиональной реализации. Познавательная самостоятельность выступает как фундаментальное качество личности, позволяющее музыканту-исполнителю не только качественно осваивать новые знания и навыки, но и успешно адаптироваться к быстро меняющейся среде, проявляя инициативу, критическое мышление и творческий подход в своей деятельности.

Развитие познавательной самостоятельности музыканта-исполнителя представляет собой сложный, многогранный процесс, требующий целенаправленных педагогических усилий. Успешное развитие познавательной самостоятельности в процессе обучения в вузе позволит будущим специалистам решать сложные профессиональные задачи, находить оптимальные пути развития, оставаясь востребованными и конкурентоспособными в сфере музыкального искусства. Таким образом, целенаправленная работа по развитию данного качества является приоритетной задачей педагогической практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астапенко, Е.В. Мотивационные ресурсы личности для успешного обучения и самосовершенствования // Вестник ОГУ. 2016. №3 (191). URL: https://cyberleninka.ru/
2. Ван, Мэнчжу Формирование познавательной самостоятельности студентов высшей школы в процессе изучения иностранного языка: на примере изучения русского языка студентами КНР: диссертация ... кандидата педагогических наук : 5.8.7. - Москва, 2024. - 309 с.
3. Грибкова, О.В. Особенности развития вокальной выразительности у начинающего певца / О. В. Грибкова, С. М. Казначеев, Д. Ван // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 346-357. – EDN XFGVJO.
4. 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.
5. Коменский, Я.А. Педагогическое наследие / Я.А. Коменский, Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо, И.Г. Песталоцци // - Москва: Педагогика, 1989. - 416 с.
6. Коротеева, А.С. Челпаченко Татьяна Викторовна Познавательная самостоятельность как педагогический феномен / А.С. Коротеева, Т.В. Челпаченко // Вестник ОГУ. 2022. №4 (236). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/poznavatelnaya-samostoyatelnost-kak-pedagogicheskiy-fenomen (дата обращения: 15.11.2025).
7. Лернер, И.Я. Развивающее обучение с дидактических позиций / И.Я. Лернер. Педагогика. 1996; №2. - С. 7 - 11.
8. Магомедова, А.Х. Развитие метакогнитивных умений у обучающихся посредством создания метакогнитивной образовательной среды / А.Х. Магомедова, Л.К. Парсиева // Проблемы современного педагогического образования. 2023. №81-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-metakognitivnyh-umeniy-u-obuchayuschihsya-posredstvom-sozdaniya-metakognitivnoy-obrazovatelnoy-sredy (дата обращения: 11.11.2025).
9. Подымова, Л.С. Педагогика: учебник и практикум для вузов / под общей редакцией Л. С. Подымовой, В. А. Сластенина. - 3-е изд., перераб. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2025. - 227 с.
10. Храпков, А.А. Познавательная самостоятельность и познавательная активность курсантов военного вуза / А. А. Храпков, Н. Б. Федорова // Педагогика и психология как ресурс развития современного общества: Сборник научных статей XIV Международной научно-практической конференции, Рязань, 12–14 октября 2023 года. - Рязань: Индивидуальный предприниматель Коняхин Александр Викторович, 2023. - С. 61-66.
11. Шалавина, Т.И. Формирование познавательной самостоятельности студентов в условиях сочетания проблемного и объяснительно-иллюстративного обучения: специальность 13.00.01 "Общая педагогика, история педагогики и образования": диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Шалавина Тамара Ивановна. - Москва, 1984. - 204 с.
12. Умеркаева, С.Ш. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса / С. Ш. Умеркаева, О. В. Грибкова // Искусство и образование. – 2019. – № 5(121). – С. 231-239. – EDN GGFZCG.

Крамин Дмитрий Игоревич
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: dima.iroquois@gmail.com

Kramin Dmitry I.
postgraduate student Department of Music
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В КЛАССЕ ГИТАРЫ В ПРОЦЕССЕ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается роль ансамбля в формировании исполнительской культуры учащихся младшего школьного возраста, проанализированы основные проблемы, с которыми сталкиваются преподаватели и юные гитаристы, а также предложены практические рекомендации, охватывающие методические и психологические аспекты педагогической работы. Рассмотрены также принципы организации занятий с учетом психофизиологических особенностей учащихся младшего школьного возраста, специфика работы с различными составами ансамблей, нюансы работы над фразировкой и штрихами, значение навыка чтения с листа в контексте ансамблевого исполнения, и подготовка к публичным выступлениям.

Ключевые слова: гитара, дополнительное образование, начальное обучение, ансамбль, исполнительская культура, чтение с листа.

DEVELOPING PERFORMANCE CULTURE IN PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN GUITAR CLASS THROUGH ENSEMBLE PLAYING

Abstract. This article examines the role of ensemble performance in developing the performance culture of primary school-age students. It analyzes the primary challenges faced by both educators and young guitarists and offers practical recommendations encompassing methodological and psychological aspects of pedagogical work. The article also explores the principles of organizing lessons, considering the psycho-physiological characteristics of primary school children. It’s also include the specifics of working with various ensemble formats, nuances of phrasing and articulation techniques, the significance of sight-reading skill and preparation for public performances.

Keywords: guitar, additional education, primary education, ensemble, performance culture, sight-reading.

Введение

Современная система музыкального образования характеризуется повышенным вниманием к развитию целостной музыкальной личности учащегося, где на первый план выходит не только техническое мастерство, но и формирование комплексной исполнительской культуры, включающей художественное мышление, эмоциональный интеллект и способность к творческой интерпретации. Особое значение этот процесс приобретает на начальном этапе обучения, когда закладываются фундаментальные навыки и эстетические ориентиры, определяющие дальнейшую траекторию музыкального развития ребенка. В контексте обучения игре на классической гитаре младших школьников

эффективным инструментом решения этой многоплановой задачи выступает ансамблевое музицирование, которое создает уникальные условия для синтеза технического развития и художественного воспитания.

Актуальность темы обусловлена несколькими факторами. Во-первых, необходимостью комплексного развития юных музыкантов. Ансамблевое музицирование является незаменимым инструментом для развития не только технических навыков, но и музыкальности, чувства ритма, умения слушать себя и партнера, а также личностных качеств (ответственность, дисциплина, навыки кооперации). Во-вторых, наличием практических проблем. В работе с ансамблем педагоги и начинающие гитаристы сталкиваются с определенными сложностями, что обуславливает применение четких методических подходов. В-третьих, необходимость фокусирования именно на младшем школьном возрасте. Этот возраст считается ключевым для формирования базовых исполнительских навыков и музыкального вкуса, а ансамблевая деятельность является эффективным и мотивирующим методом работы с детьми.

Целью данного исследования является теоретическое обоснование и раскрытие роли ансамблевого музицирования в формировании исполнительской культуры младших школьников, обучающихся игре на гитаре. Исследование направлено на анализ принципов организации учебной деятельности, специфики работы с разными видами ансамблей и выработку практических рекомендаций для педагогов.

Обзор литературы

Такое многогранное понятие как «исполнительская культура» освещено в большом количестве литературных источников. Рассмотрим воззрения известных педагогов и музыкантов на данное явление.

Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева, разделяли понятие «исполнительская культура» на следующие основные структурные составляющие: наличие способностей к различным видам музыкально-исполнительской деятельности, проявление к ней интереса; наличие необходимых знаний в области музыкально-исполнительского искусства, а также достаточного уровня умений и навыков исполнительской деятельности, позволяющие воспроизводить произведения музыкального искусства в соответствии с их жанрово-стилистическими и образно-интонационными особенностями; наличие собственного представления об исполнительской интерпретации музыкальных произведений, красоте звучания; творческое отношение к музыкально-исполнительской деятельности; наличие собственных оценочных суждений в рамках анализа качества исполнения музыкальных произведений [1].

По мнению А. А. Ивахненко, «значение исполнительской культуры музыканта состоит в наличии у него духовно-нравственных, общекультурных, музыкальных и профессиональных возможностей для понимания смысла музыки и воплощения его в исполнении музыкальных произведений. При этом важнейшим условием для развития исполнительской культуры является ситуация, когда исполнитель открывает для слушателя собственное понимание исполняемого произведения, то есть интерпретирует его» [6, с. 259].

Ансамбль является неотъемлемой частью деятельности музыканта. Например, А. Д. Готлиб утверждал: «умение играть с одним или несколькими партнерами – очень важная сторона профессионального мастерства музыканта-исполнителя. Сольное выступление артиста возможно лишь в очень ограниченных сферах инструментальной деятельности. Симфоническая, оперная, камерная музыка требует для своего воплощения творческого объединения исполнителей» [5, с. 3].

По мнению Р. К. Хурматуллиной, «инструментальный ансамбль расширяет профессиональный кругозор учащихся, положительно воздействует на их общую культуру.

Совместное музицирование является стимулом саморазвития, воспитывает творческую инициативу, самостоятельность» [13, с. 7-8].

Результаты теоритического анализа

Исполнительская культура отличается сложным внутренним строением. Будучи важной частью общей культуры музыканта, она объединяет в себе целый спектр индивидуальных характеристик: личностные качества, врожденные и приобретенные музыкальные способности, а также особые черты мышления. Одновременно с этим, она неразрывно связана с чисто профессиональными компонентами. К ним, в первую очередь, относится как техническая оснащенность исполнителя, так и его артистическое мастерство. Наличие всех этих качеств определяет общий уровень исполнительской культуры человека, занимающегося музыкой.

Владение навыками ансамблевой игры является одной из фундаментальных основ исполнительской культуры. Коллективное музицирование играет большую роль в становлении музыканта: оно способствует обогащению музыкального кругозора и параллельно формирует комплекс специальных качеств. В их числе – способность к распределенному слуховому вниманию, когда исполнитель одновременно контролирует собственное звучание, партию партнера и общее звучание музыкальной композиции. Не менее важным аспектом является развитие коммуникативных умений в творческом процессе – способности не только воплощать собственную художественную идею, но и тонко чувствовать и поддерживать исполнительский замысел других участников ансамбля. Такой формат работы стимулирует творческую инициативу. Одновременно с этим воспитываются личностные качества – ответственность за безупречное знание своей партии, поскольку успех совместного исполнения напрямую зависит от свободного владения музыкальным материалом каждым участником, а также формируется осознание коллективной взаимовыручки и командной сплоченности.

«Камерный ансамбль обязательно предполагает художественную согласованность и общность эстетических намерений его участников» [3, с. 6].

Первый опыт ансамблевого исполнения ученик может получить в процессе исполнения произведений в дуэте со своим преподавателем. Если с первых уроков вместе с освоением нового материала внедрять элементы ансамблевого исполнения, то к тому моменту, когда ансамбль станет одной из новых учебных дисциплин, ученик уже будет обладать основными навыками совместной игры.

Играя в ансамблях, учащиеся знакомятся с новым видом музыкальной деятельности, постигают нюансы игры в коллективе с другими исполнителями, тем самым развивая музыкальность, технические навыки и способность к кооперации. В связи с этим существует потребность в правильной организации уроков, с целью увеличения эффективности обучения. В процессе обучения начинающие гитаристы, как правило, участвуют в однородных ансамблях (дуэты, реже – трио), но также встречаются и смешанные. В некоторых учебных заведениях существуют даже полноценные гитарные оркестры – большие музыкальные коллективы, в которых принимают участие все учащиеся гитаристы учебного заведения.

Рассмотрим специфику работы над ансамблем с классической гитарой в разных составах. Однородный (монотембровый) состав ансамбля подразумевает участие двух или более гитар, использование которых может удовлетворять две основные музыкальные задачи:

• синергия инструментов, которая возможна за счёт их общих звуковых характеристик и равных выразительных способностей – тембровых, артикуляционных, динамических, и т.д.

• дифференцирование инструментов, суть которого заключается в применении

каждой партией разных средств музыкальной выразительности. Это проявляется в распределении функций партий в общей фактуре, которое основано на разнице в опыте, технических навыках и индивидуальных психофизиологических особенностей участников ансамбля.

Важной задачей для педагога является определение состава ансамбля. При формировании дуэтов или трио, где на каждого музыканта ложится значительная ответственность, и его партия хорошо слышна, наиболее продуктивным является объединение учащихся, чьи исполнительские навыки и техническая подготовленность находятся на равном уровне. В таких условиях, будь то дуэт или трио, возможна сбалансированная творческая деятельность, позволяющая партнерам сосредоточиться на слаженности и ансамблевой целостности, а не на преодолении индивидуальных технических трудностей. Ученики, равные по силам, могут уверенно вести диалог, совместно работать над нюансами и динамикой, что способствует их быстрому художественному росту.

В крупных же ансамблях можно объединять начинающих с более подготовленными учениками, имеющими навыки устойчивой интонации, ритмической выдержки, опыт эстрадных выступлений. Для начинающего музыканта такой ансамбль становится надежной опорой и живым учебным пособием. Погружаясь в слаженно звучащую музыкальную ткань, он, образно говоря, «опирается» на исполнение старших товарищей, преодолевает неуверенность и стремится достичь такого же уровня игры. В свою очередь, более продвинутый ученик в такой среде развивает не менее важные навыки. Он учится исполнять свою партию безупречно, не поддаваясь возможным ошибкам других музыкантов, приобретает концертмейстерский навык.

Составы неоднородных ансамблей с участием классической гитары могут быть самыми разнообразными. Эти составы можно разделить на три группы:

• ансамбли струнных народных инструментов. Например, балалайка-гитара, домра-гитара, домра-балалайка-гитара, гусли звончатые-гитара и самые разнообразные комбинации этих инструментов.

• гитара в сочетании с деревянными духовыми инструментами, в особенности с флейтой и (или) гобоем.

• гитара в сочетании со струнными смычковыми инструментами, в особенности со скрипкой и (или) виолончелью.

Для каждой из этих разновидностей ансамбля необходим тщательный подбор репертуара. Проблема заключается в том, что за исключением гитары, все вышеперечисленные инструменты являются одноголосными. Следовательно, мелодическая функция будет находиться у одного из этих инструментов. Но не стоит забывать о том, что даже в таком составе гитара должна быть полноправным участником ансамбля, а не только аккомпанирующим инструментом. Произведения для ансамбля инструментов, где каждая партия является равноценной, отличаются от произведений для сольного инструмента с сопровождением (аккомпанементом) другого, в первую очередь, по фактуре. Элементами фактуры являются мелодия, бас, контрапункт, гармония, педаль. Когда на протяжении всего произведения мелодическая функция исполняется одним инструментом и партия солирующего инструмента имеет законченную музыкальную мысль (даже без сопровождения), то такое произведение можно отнести к жанру сольного исполнительства с аккомпанементом.

Работа в классе ансамбля, независимо от состава инструментов, включает в себя разные аспекты:

- методические аспекты работы над ансамблевым репертуаром;
- психологические аспекты ансамблевого музицирования;

• подготовка ансамбля к публичному выступлению.

Подбор репертуара для ансамбля младших школьников представляет собой комплексную педагогическую задачу, требующую учёта целого ряда факторов. Согласно периодизации психического развития Д.Б. Эльконина, к представителям младшего школьного возраста относятся дети 7-11 лет [14]. Преодолев период дошкольного возраста, завершившийся кризисом 7 лет, ребёнок ощущает изменения привычного образа жизни – учебная деятельность становится основной деятельностью. Это событие сопровождается появлением новой формы общения с окружающими – он становится учащимся, взаимодействует с другими такими же как и он учениками, тогда как взрослые выступают в роли учителей. Младший школьник учится анализировать, рефлексировать и планировать.

Музыкальный материал, исполняемый учениками, должен соответствовать психофизиологическим особенностям детей данного возраста. Произведения должны обладать ясной художественной образностью, часто связанными или знакомыми детям сюжетами, что служит мощным мотивирующим фактором и облегчает эмоциональное погружение в музыку. Оптимальным считается репертуар, сочетающий обработки народных песен, несложные художественные пьесы или облегчённые переложения классической музыки. Произведения, разнообразные по характеру, с большим интересом принимаются детьми в работу и дают педагогу возможность сосредоточить внимание учеников на разных сторонах ансамблевой техники – мелодической и ритмической. Особое внимание уделяется метроритмической стабильности и ясности формы, так как именно эти параметры являются залогом успешной синхронности исполнения.

Репертуар должен соответствовать знаниям и способностям учеников, чтобы у ансамбля не возникало непреодолимых трудностей в освоении композиций. Подбор произведений осуществляется не только исходя из накопленного опыта учащихся и их технических навыков, но и из их индивидуальных особенностей характера. В работе с начинающими музыкантами необходимо использовать их сильные стороны и в меру поощрять творческий подход [12]. Если состав ансамбля будет стабильным, а репертуар будет грамотно составлен, коллектив сможет эффективно справляться с освоением программы.

Также, должна быть проведена важная работа над качеством фразировки и штрихами. Если партнеры пока не имеют опыта игры в ансамбле, то, даже играя в унисон или в октаву, они будут фразировать по-своему: один соблюдает фразировочную лигу, а другой нет; один играет staccato слишком остро, другой – слишком мягко и т. д. Еще более резкие отклонения от единства фразировки наблюдаются тогда, когда сходный или однородный материал звучит в обеих партиях не одновременно, а поочередно, как бы на расстоянии. Поэтому в ансамблевой игре важное значение имеет точное соблюдение всех авторских указаний, имеющихся в нотном тексте.

Умение хорошо читать с листа является очень полезным навыком для работы в ансамбле. Безусловно, азы этого умения закладываются на индивидуальных уроках по специальности, однако именно в условиях ансамбля этот навык раскрывается с новой стороны и приобретает особую значимость. На начальном этапе обучения следует предлагать юным гитаристам облегченные произведения, где отсутствуют сложные техники игры. Такой подход позволяет ученику, не отвлекаясь на преодоление трудностей чтения, сконцентрироваться на главных задачах – беглом охвате нотного текста, целостном восприятии музыки и достижении синхронности с партнерами.

Коллективная форма работы создаёт уникальную мотивационную среду, пробуждая у учащихся живой, неподдельный интерес. Жёсткие рамки общего пульса и темпа, диктуемые ансамблем, становятся мощным дисциплинирующим фактором, заставляющим

внутренний метроном ученика работать точнее и помогающим интуитивно усваивать ключевые принципы беглого чтения. Непосредственный контакт с партнерами создаёт поддерживающую атмосферу коллективного творчества, но при этом многократно увеличивает личную ответственность каждого за безупречное исполнение своей партии. Начинающий гитарист оказывается в ситуации, где ошибка не считается поводом для остановки, где главной его задачей является сыграть свою партию, не выпадая из общего ритма и не сбивая товарищей. Эта практика убедительно демонстрирует ему прямую зависимость между качеством чтения и качеством исполнения: следование грамотным, заранее продуманным и удобным аппликатурным обозначениям из абстрактной рекомендации превращается в насущную необходимость. Также, ученикам нужно внимательно изучать сам текст произведения и нюансы. В условиях коллективного музицирования отступление от текста перестает быть личным делом исполнителя, так как оно немедленно разрушает целостность звучания.

Публичное выступление представляет собой значительный психоэмоциональный стресс для юных музыкантов, не обладающих достаточным сценическим опытом. В этой связи ключевой педагогической задачей в предконцертный период становится формирование конструктивного и позитивного настроя у учащихся. Создание атмосферы взаимной поддержки и творческой уверенности позволяет минимизировать негативные проявления сценического волнения, такие как мышечная зажатость, рассеянность внимания и нарушение координации. Фундаментом психологической готовности к выступлению служит безупречное техническое владение исполняемым музыкальным материалом. Достижение уровня исполнительского автоматизма, при котором элементы звукоизвлечения, интонации и ритмического рисунка доведены до подсознательного контроля, является необходимым условием для художественной свободы. Такой уровень мастерства формируется исключительно в процессе систематических и целенаправленных репетиций, включающих как отработку отдельных технических сложностей, так и полные «прогоны» концертной программы, имитирующие условия реального выступления. Таким образом, чем лучше ученик знает произведение, тем свободнее и чувственнее будет его исполнение [12].

Глубокое и всестороннее знание произведения – выученное не только мышечной, но и слуховой, и аналитической памятью – напрямую коррелирует со свободой и осмысленностью его интерпретации. Когда технические аспекты исполнения не требуют постоянного концентрации внимания, у учащегося высвобождаются когнитивные и эмоциональные ресурсы для погружения в художественный замысел сочинения. Это позволяет перейти от простого воспроизведения нотного текста к выразительному, одухотворенному исполнению, наполненному собственным отношением и пониманием, что и составляет суть исполнительского искусства.

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что ансамблевое музицирование выполняет системообразующую функцию в процессе формирования исполнительской культуры младших школьников в классе гитары. Оно выступает как отличный педагогический инструмент, интегрирующий в себе техническое развитие, художественное воспитание и личностное становление юного музыканта Коллективная форма музицирования позволяет преодолеть ограничения индивидуального обучения, предоставляя начинающим гитаристам богатый опыт музыкальной коммуникации, развивая навыки слухового контроля и воспитывая чувство ответственности за общий художественный результат. Процесс обучения игре в ансамбле становится осознанной деятельностью, направленной на достижение музыкального результата в сотрудничестве с другими участниками.

Ансамблевое музицирование является важной частью обучения начинающего гитариста. Занятия в классе камерного ансамбля не только развивают музыкальные способности учеников и расширяют их музыкальный кругозор, но и воспитывают командную работу и самоконтроль, прививают исполнительскую ответственность, улучшают концентрацию, дают возможность проявить творческую фантазию, а также оказывают значительное влияние на формирование художественного вкуса.

Таким образом, целенаправленная и систематическая работа в классе ансамбля не только закладывает прочный фундамент исполнительской культуры юных гитаристов, но и воспитывает активную, творчески мыслящую личность, способную к художественному самовыражению и продуктивному сотрудничеству в музыкальном коллективе.

Перспективы дальнейших исследований видятся в углублённой разработке дифференцированных методик для различных типов ансамблей с учётом специфики гитары, создание систематизированного репертуарного фонда, адаптированного для младших школьников и изучение эффективности интеграции ансамблевой практики с другими дисциплинами. Особый интерес представляет разработка цифровых образовательных ресурсов повышения эффективности ансамблевой практики и изучение возможностей использования цифровых технологий в процессе дистанционного обучения. Актуальным также представляется исследование возможностей адаптации рассмотренных принципов для детей с особыми образовательными потребностями в условиях инклюзивного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М.: Академия, 2004. – 327 с.
2. Афанасьев, В. В. Музыкально-образовательная среда как основа развития духовно-нравственного потенциала современного школьника / В. В. Афанасьев // Философия и Музыка: Материалы научно-практической конференции, Москва, 21 февраля 2012 года. – Москва: Московский городской педагогический университет, 2012. – С. 24-29.
3. Гайдамович, Т. А. Инструментальные ансамбли / Т. А. Гайдамович, – М.: Музгиз, 1960. – 56 с.
4. Галеева, Д. Ш. Камерный ансамбль. Методические рекомендации для детских музыкальных школ / Д. Ш. Галеева, – Казань, 2012. – 27 с.
5. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб, – М.: Музыка, 1971. – 94 с.
6. Ивахненко А. А. Развитие исполнительской культуры педагога-музыканта как путь защиты от профессиональной деквалификации // Теория и практика общественного развития. № 11, 2015. с. 258-261
7. Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие / Д. К. Кирнарская, – М.: Кимос-Ард, 1997. – 157 с.
8. Петропавловский, А. А. Гитара в камерном ансамбле / А. А. Петропавловский // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Материалы VI Всероссийской научно-методической конференции аспирантов и молодых преподавателей. Сборник статей. – Н. Новгород: ННГК им М. И. Глинки, 2004. – с. 242-247.
9. Петрушанская, Р. И. Камерная музыка / Р. И. Петрушанская, – М.: Знание, 1981. – 48 с.
10. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал): Коллективная монография / В. В. Афанасьев,

И. А. Бирич, Е. А. Бодина [и др.]. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2021. – 176 с.
11. Теория и методика музыкальной педагогики и образования / В. В. Афанасьев, Л. И. Уколова, П. А. Черватюк, А. П. Черватюк. – Краснодар: Издательский центр Краснодарского государственного университета культуры и искусств, 2009. – 128 с.
12. Фейгин, М. Ф. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Ф. Фейгин, – М.: Музыка, 1975 г. – 110 с.
13. Хурматуллина, Р. К. Инструментальные ансамбли / Р. К. Хурматулина, – К.: Астория и К, 2016 г. – 74 с.
14. Эльконин, Д. Б. Психическое развитие школьников / Д. Б. Эльконин. – М.: Психология, 1956. – 135 с.

Мещерякова Людмила Викторовна
профессор кафедры фортепиано и струнных оркестровых инструментов
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: ludmila.royal@mail.ru

Meshcheryakova Lyudmila V.
Professor of the Department of Piano and String Orchestral Instruments
Moscow State Institute of Culture

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ КАК ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ ПРИЁМОВ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Аннотация. Статья посвящена возможности передать музыку во всей её полноте с помощью различных приёмов техники исполнения и осмысления музыкального материала. Пианист должен осознавать суть творческого звукоизвлечения и передачи образов для создания правильного содержания произведения. Все это достигается с помощью грамотного подхода к исполнению, которое заключается в знании определённых нюансов музыкальной фразировки, технических навыков прочтения нотного материала и особенностей исполняемого произведения.

Ключевые слова: фортепиано, звукоизвлечение, соната, выразительность, дослушивание звука, артикуляция, кантилена.

PRONUNCIATION AS ONE OF THE MAIN TECHNIQUES OF PIANO PLAYING

Abstract. The article focuses on the ability to convey music in its entirety through various techniques of performance and interpretation. The pianist must understand the essence of creative sound production and the conveyance of images in order to create the correct content of the piece. This is achieved through a well-rounded approach to performance, which involves knowledge of specific nuances of musical phrasing, technical skills in reading musical notation, and the unique characteristics of the piece being performed.

Keywords: piano, sound pronunciation, sonata, expressiveness, listening to the sound, articulation, and cantilena.

Искусство фортепианной игры — это не просто виртуозное владение клавиатурой, но, прежде всего, искусство звукотворчества. Центральной проблемой, с которой сталкивается каждый пианист, является превращение механического нажатия на клавиши в осмысленную, живую музыкальную речь. Ключом к решению этой проблемы является владение «музыкальным произношением» — комплексным приёмом, объединяющим слуховой контроль, фразировку, технику звукоизвлечения и художественное видение целого. Музыкальное произношение делает исполнение убедительным, сообщая ему свойства человеческой речи: интонационную гибкость, логическую расчленённость и эмоциональную насыщенность. Данная статья рассматривает основные компоненты музыкального произношения и их практическое применение в работе пианиста.

Основополагающим принципом музыкального произношения является непрерывный и активный слуховой контроль. Пальцы пианиста — лишь послушный инструмент, выполняющий команды мозга, направляемого слухом. Если связь «ухо–палец» нарушается, исполнение теряет свою осмысленность и становится

последовательностью формальных, не связанных между собой звуков. Отсутствие связи между пальцами и ухом влечет за собой нарушение баланса музыкальной палитры.

Необходимость слухового контроля проявляется в работе с длинными нотами и фразами. Часто пианист, физически выдержав паузу или длительность, внутренне перестаёт «вести» звук, что приводит к распаду фразы. Классическим примером является музыка Л.В. Бетховена, где каждая нота должна быть осмыслена в контексте целого.

В Сонате №2 соч. 31 Л.В. Бетховена необходимо прочувствовать звук не только в ритмическом плане, но и довести его до целостности. Это возможно добиться с помощью выдержанной и выслушанной до конца длинной музыкальной фразы. Именно так появится четкость мелодического материала, целостная мелодия и внутреннее движение.

Таким образом, «дослушивание» — это не пассивное ожидание, а активный процесс ведения звука до его логического перехода в следующий, что обеспечивает плавность и непрерывность мелодического потока. Это своего рода «звуковая эстафета», где палец не отпускают клавишу, пока мысленный слух не удерживает следующий звук. Исполнитель постоянно контролирует динамику затухания и мысленно «тянет» звуковую нить, не давая ей порваться. Такой подход не позволяет мелодии распасться на отдельные фрагменты. В результате даже на legato возникает ощущение цельного, «дышавшего» звукового полотна, где один тон органично вырастает из другого. Именно это чувство непрерывного звукового потока лежит в основе подлинной кантилены.

Тесно связан с феноменом «дослушивания» принцип «горизонтального движения». Музыка — это искусство, разворачивающееся во времени, и пианист должен ощущать не вертикальную последовательность аккордов, а горизонтальное «дыхание» мелодии, её стремление к кульминационным «опорным точкам» и последующий спад.

Отсутствие этого ощущения приводит к статичности, когда музыка «топчется на месте». Это особенно опасно в произведениях с метрически строгим аккомпанементом.

В Сонате №2 соч. 10 Л.В. Бетховена происходит нарушение целостности мелодической фразы из-за неправильного понимания движения музыкального материала. Мелодия не должна быть статичной благодаря метрическим аккордам, которые делят её на мелкие отрывки. Все это приводит к решению пианиста подчинить все элементы фактуры единой линии развития.

Этот принцип универсален и применим даже в музыке, основанной на коротких, отрывистых звуках (стаккато). Проблема многих прочтений музыкального текста состоит в отсутствии стремления к ключевым ориентирам мелодии.

В пьесах, где используется штрих staccato, например Л.В. Бетховен Соната соч. 13 cis-moll или И.С. Бах в 2-х голосной инвенции F-dur, необходимо создать гармоническую насыщенность и плотность фактуры, которая не сковывает живое дыхание музыкальной фразы.

Слуховые представления и ощущение фразы должны быть воплощены физически через совершенную технику звукоизвлечения. Без этого любое художественное намерение останется нереализованным. «Величайшее заблуждение – отделать технику от музыки. Техника и есть воля, обращённая к воплощению духа» [8]. Именно техническое мастерство служит тем мостом, который соединяет внутренний слуховой образ с его реальным воплощением. Каждое движение пианиста – от широкого взмаха руки до тончайшей работы кончиков пальцев – должно быть подчинено этой художественной задаче.

Руки музыканта-пианиста становятся послушным инструментом его слуха и интеллекта. Когда техника достигает уровня бессознательно автоматизма, она освобождает пространство для творчества и вдохновения. Таким образом, подлинное

исполнительское искусство рождается только в нерасторжимом союзе слуха безупречного технического воплощения.

«…Я часто повторяю: надо так сыграть, чтобы было слышно, что ты знаешь; надо так сыграть, чтоб было слышно, что ты чувствуешь…Вначале был «слух» – и не только «музыкальный», но и «исполнительский», «звуковой»… Вся техника рождается из звукового представления» [3].

Основой певучего, связного звучания (легато и кантилены) является координация пальцев и руки. Пальцы должны не ударять по клавишам, а мягко погружаться в них, «переступая» с клавиши на клавишу и передавая опору.

Мягкое и глубокое нажатие клавиш – ключ к кантилене, а пальцы, ведущие мелодию, обязательно должны плавно «перешагивать» с клавиши на клавишу, погружаясь в них до упора.

Певучесть, или кантилена, рождается тогда, когда пальцы становятся послушными инструментами музыкальной мысли. Они не стучат по клавишам, а мягко и глубоко погружаются в них, переступая неспешными шагами по упругой поверхности.

Великий педагог К.Н. Игумнов находил для этого принципа яркую формулировку звукоизвлечения, в том, чтобы «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец» [4].

Для такого «переступания» необходима активная работа подушечек пальцев: каждый звук нужно вести до полного его завершения, не ослабляя внимание, и плавно передавать эстафету следующему пальцу. Только так можно добиться плотного, певучего тона, а не просто ряда отдельных нот. Это позволяет наполнить мелодию дыханием и динамической гибкостью, когда одна нота буквально вырастает из предыдущей.

Это создает эффект техники legato, где пальцы не отрываются от клавиш, а как бы перекатываются с одной клавиши на другую, создавая ощущение непрерывного, «бесконечного» звука. Малейшее ослабление контроля приведет к разрыву в мелодической линии. «Слух должен руководить игрой. Палец, который «не слышит», — это палец, который не воспитывает пианиста, а портит его. Нужно, чтобы палец дышал, слушал и «впитывал» звук» [3].

Пальцы пианиста – это опора, которая последовательно принимает на себя вес и плавно передает дальше, обеспечивая бесшовное, гладкое звучание, что позволяет избегать лишних, разрушающих фразу внешних движений.

Качественный, глубокий и насыщенный звук не может быть рождён одними лишь пальцами. Он требует поддержки всей пианистической системы — от гибкой, подвижной кисти до свободного предплечья и корпуса.

Звук расцветает под пальцами пианиста, но его красота и глубина зависят от внутренней энергии, питающей каждый звук. Без это невидимой связи с «корнем» музыкальная фраза теряет певучесть, становится прерывистой и колкой.

Подобно тому, как цветок питается соками корня, чтобы жить, звук черпает силу и красоту из внутреннего ощущения пианиста. Без этой подпитки он становится сухим и безжизненным, теряя свое очарование, певучесть и глубину. «Самое главное – это ясное и отчетливое представление в уме желательного музыкального эффекта. Как только это достигнуто, пальцы сами найдут путь к его воплощению… Рука должна быть слугой музыкального мозга» [2].

Когда внутреннее ощущение музыки слабо, рука начинает суетиться, пытаясь это скрыть. Но такая суета лишь дробит музыкальную мысль и делает манеру игры неестественной. Отсутствие внутренней слуховой опоры часто ведёт к чрезмерным движениям кисти и руки. Однако этот приём не помогает, а лишь усугубляет проблему

звукоизвлечения, лишая фразу цельности и музыкальности. Музыкальный материал распадается, а исполнение становится манерным.

К.Н. Игумнов предостерегал своих учеников от этой распространенной ошибки, что «вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену» [4].

Таким образом, техника звукоизвлечения — это гармоничное взаимодействие мелких («пальцы») и крупных («рука, корпус») двигательных механизмов, направляемое слухом. Пальцы отвечают за точность и ясность атаки, в то время как рука и корпус дают им вес, опору и гибкость. Слух же выполняет роль дирижера, который координирует их работу, постоянно сверяя реальное звучание с внутренним идеалом. Без участия крупных мышц звук становится плоским и безжизненным, а без чуткости пальцев — грубым и нечетким. Только их слаженный ансамбль, подчиненный художественной задаче, рождает насыщенный, объемный и певучий тон. Поэтому развитие — это не тренировка целостного, осмысленного движения, направленного на создание красивого звука.

Генрих Нейгауз говорил, что создание единства пальцевой и крупной моторики достигается только ощущением, что «палец должен быть продолжением руки, рука — продолжением корпуса. Звук рождается не от удара, а от слышимого и осмысленного движения всей руки [3].

Владение приемами музыкального произношения напрямую влияет на умение выстраивать убедительное соотношение пластов фактуры. Аккомпанемент не должен быть просто фоном; он — живая, дышащая среда, в которой существует мелодия.

В качестве наглядного примера можно обратиться к Ноктюрну f-moll соч. 55 № 1 Ф. Шопена, где роль левой руки сложна и многогранна. Она не просто обеспечивает гармонический фон и задает ритм, но и выступает важным помощником для мелодии. Её цель – помочь основной теме сохранить свою масштабность и цельность, подчеркнуть музыкальное дыхание. Для этого аккомпанемент должен быть идеально синхронизирован с мелодической линией, полностью ей подчиняясь.

Это подчинение распространяется на все, без исключения, нюансы и детали исполнения. Такое взаимодействие создает удивительную целостность и выразительность музыки. «Пальцы должны быть «умными». Их сила и ловкость – ничто без руководства ума и слуха. Но и могучая рука бессильна, если её энергия не сфокусирована в подушечках пальцев» [2].

В более виртуозных пьесах, таких как «Фантазия-экспромт» Шопена, возникает искушение позволить подвижному аккомпанементу доминировать. Противодействовать этому можно только за счет яркой выразительности мелодии и целостного, не метричного, а фразировочного ведения аккомпанемента.

Ключевым и здесь остается принцип «дослушивания» и активного ведения звука. Афоризм Игумнова «Звучит только то, что держится» [4] становится руководством к действию: даже на фоне живого и выразительного сопровождения палец и слух должны «держать» каждый звук мелодии до его логического завершения.

Наивысшей степенью владения музыкальным произношением является работа над полифонической и гомофонно-полифонической фактурой, где одной руке поручено ведение двух или более самостоятельных голосов.

В таких случаях, характерных для музыки И.С. Баха, В.А. Моцарта, а также композиторов-романтиков, пианист должен обладать развитым навыком слухового «переключения» внимания между голосами. Каждый голос должен иметь свою собственную динамическую кривую, свою фразировку и свою линию горизонтального развития, при этом будучи подчинённым общему художественному замыслу.

Качество звука в таких пьесах напрямую зависит от трёх составляющих: развитого музыкального слуха, умения быстро переключать внимание и наличия отработанной технической составляющей. Не менее важно и чувство горизонтального движения отдельных голосов. Справиться со звуком в таких произведения сможет тот, у кого есть и хороший слух, и ловкие руки, и способность следить за несколькими линиями сразу, чувствуя, как каждая из них развивается во времени.

Для этого нужна ювелирная слаженность и абсолютное единство в работе всех частей рук – от плеча до кончиков пальцев, которые одновременно осуществляют независимое движение нескольких голосов и объединяют их в единое целое. «Нельзя играть одними пальцами, нельзя играть одним корпусом. Нужно, чтобы всё тело откликалось на музыку, а палец был лишь конечным, самым чутким инструментом» [9] — объяснял своим ученикам Святослав Рихтер, говоря о единстве мелодической линии и технической составляющей.

Музыкальное произношение — это синтез глубокого слухового понимания, ясного художественного намерения и отточенной физической техники. Это то, что превращает нотный текст в живую, трепетную речь, способную передавать тончайшие оттенки человеческих чувств.

Работа над ним — процесс бесконечный, и каждый пианист, обладая своей индивидуальностью, находит в ней уникальные грани. Великие исполнители прошлого и настоящего доказывают, что универсальность в искусстве — не в обладании набором стандартных приёмов, а в способности каждый раз находить единственно верное звуковое решение для воплощения авторского замысла.

Завершить размышления о звуке хочется поэтичной и глубокой метафорой Генриха Нейгауза, которая как нельзя лучше передаёт суть фортепианного звукотворчества: «Звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке» [6].

Именно в таком бережном отношении к звуку, в умении облечь его в ткань музыкальной ткани и выявить его самоценную красоту и заключается высшее мастерство пианиста и суть подлинного музыкального произношения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1978. — 286 с.
2. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. — М.: Классика-XXI, 1998. — 224 с.
3. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М.: Музыка, 1988. — 240 с.
4. Игумнов, К.Н. Исполнительские и педагогические принципы // Воспоминания, статьи, материалы / К.Н. Игумнов. — М.: Музыка, 1975. — С. 15-25.
5. Мартинсен, К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К.А. Мартинсен. — М.: Классика-XXI, 2001. — 120 с.
6. Нейгауз, Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г.Г. Нейгауз. — М.: Советский композитор, 1983. — 528 с.
7. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И. Савшинский. — М.: Классика-XXI, 2004. — 184 с.
8. Фейгин, М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Э. Фейгин. — М.: Музыка, 1975. — 112 с.
9. Щапов, А.П. Фортепианная педагогика / А.П. Щапов. — М.: Советская Россия, 1960. — 176 с.

Яцковская Ирина Федоровна
кандидат педагогических наук,
преподаватель кафедры музыкального образования
и народной художественной культуры
ФГБОУ ВО «Воронежский государственнвй педагогический университет»
e-mail: showplus@mail.ru

Yatskovskaya Irina F.
PhD in Pedagogical Sciences,
Lecturer in the Department of Music Education and Folk Art Culture
Voronezh State Pedagogical University

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ

Аннотация. В условиях современного, динамично меняющегося мира развитие творческого потенциала личности является приоритетной задачей образования. В статье рассматривается танцевальная импровизация как эффективный педагогический инструмент формирования креативности у студентов-хореографов. Проведен анализ существующих подходов к использованию импровизации в хореографическом образовании, выявлены проблемы, связанные с несистематичностью и недостаточной теоретической обоснованностью применяемых методик. В результате исследования систематизированы и предложены к внедрению следующие методы и подходы: игровые методы, индивидуализация обучения, медиа метод, музыкальная импровизация, работа с образами, партерные упражнения, коллективная практика, стимуляция ощущений и восприятия, импровизационно-критический метод, соматический подход, Skinner Releasing Technique (SRT) и артпедагогические методы. Обосновывается, что комплексное применение данных методов позволит повысить эффективность образовательного процесса, развить креативное мышление, спонтанность и адаптивность студентов, что необходимо для их успешной профессиональной деятельности и создания инновационных хореографических решений.

Ключевые слова: танцевальная импровизация, творческий потенциал, студенты-хореографы, педагогические методы, хореографическое образование, развитие импровизационных навыков, артпедагогика, соматический подход, медиа метод, индивидуализация обучения, Skinner Releasing Technique, Body-Mind Centering.

DANCE IMPROVISATION AS A PEDAGOGICAL TOOL FOR DEVELOPING THE CREATIVE POTENTIAL OF CHOREOGRAPHIC STUDENTS

Abstract. In the context of the modern, dynamically changing world, the development of an individual's creative potential is a priority task for education. The article examines dance improvisation as an effective pedagogical tool for fostering creativity among choreography students. It analyzes existing approaches to the use of improvisation in choreographic education and identifies challenges related to the lack of systematicity and insufficient theoretical justification of the applied methods. As a result of the study, the following methods and approaches have been systematized and proposed for implementation: game methods, individualization of learning, media method, musical improvisation, work with images, floor exercises, collective practice, stimulation of sensations and perception, improvisational-critical method, somatic

approach, Skinner Releasing Technique (SRT), and art pedagogical methods. It is argued that the combined use of these methods will increase the effectiveness of educational.

Keywords: dance improvisation, creative potential, choreographic students, pedagogical methods, choreographic education, development of improvisational skills, art pedagogy, somatic approach.

Введение. В современном, постоянно трансформирующемся мире, где технологический прогресс и глобализация предъявляют повышенные требования к адаптивности, инновационности и способности к нестандартному мышлению, развитие творческого потенциала личности становится одной из приоритетных задач образования. Танцевальная импровизация в контексте современной хореографии представляется эффективным средством для решения этой задачи. Однако потенциал танцевальной импровизации как инструмента развития творческого потенциала обучающихся реализуется не в полной мере из-за ограниченного использования современных, научно обоснованных методик, учитывающих как технологические, так и междисциплинарные аспекты хореографического образования. В результате, использование импровизации в учебном процессе зачастую носит спонтанный и несистематический характер, что снижает его эффективность. В связи с этим, возникает необходимость разработки и внедрения научно обоснованных педагогических методов и подходов, направленных на систематическое развитие импровизационных навыков у будущих хореографов.

Краткий обзор исследований (литературы).

В контексте возрастающего потенциала импровизации в современной хореографии, обусловленного влиянием технологического прогресса, и в ответ на актуальную потребность в развитии и совершенствовании творческого потенциала студентов-хореографов в соответствии с требованиями нового времени, анализ существующих исследований позволяет выделить ряд ключевых направлений, требующих дальнейшего изучения.

М.А. Совой и С.А. Денежной предложена классификация видов танцевальной импровизации (движенческая, репрезентативная, модернистская, постмодернистская) и методика обучения импровизации, включающая пять этапов [5]. Труды В.П. Давыдова посвящены формированию способности анализа музыкального материала и умения находить соответствие между музыкой и движением, что является ключевым в современном танце; предложена методика на основе коллективного анализа музыкальных произведений и импровизации на этом музыкальном материале [2]. В исследовании Н.Ф.К. Мамед-Заде отмечается восходящая динамика импровизации в современной хореографии, обусловленная влиянием цифровых технологий [4]. В работах И.Ф. Яцковской и С.Н. Бегидовой особое внимание уделяется индивидуализации обучения, включая создание психолого-педагогических условий (учет индивидуальных особенностей студентов, гендерных аспектов, индивидуально-психологических типов, эмоциональной заряженности) и использование игровых и артпедагогических методов для развития творческого потенциала и профилактики эмоционального выгорания [6].

В последние годы исследователи уделяют больше внимания методам развития телесного осознания для улучшения импровизации. Изучаются интегративная танцевально-двигательная терапия [1], техники Александера и Фельденкрайза, Body-Mind Centering (BMC) для гармонизации состояния и раскрытия потенциала. Особое место занимает Skinner Releasing Technique (SRT) [9], акцентирующая внимание на безопасности и свободе. Отмечается вклад С. Здор с техникой «Точка навигации» [3], формирующей внутреннюю опору и осознанное движение для успешной импровизации, через упражнения для исследования связи дыхания, центра тяжести и движения.

Методы (методики).

В рамках исследования, сфокусированного на разработке научно обоснованных педагогических методов систематического развития импровизационных навыков у будущих хореографов, был проведен комплексный анализ существующих подходов. Анализ выявил фрагментарность и эклектичность существующей практики: отсутствие единой, научно обоснованной системы применения импровизации в хореографическом образовании, характеризующейся разнородностью используемых техник и методов, без четкой теоретической базы. С целью преодоления этой разобщенности, на основе критического анализа современных отечественных и зарубежных методик, предпринята попытка их систематизации, интеграции и адаптации к задачам подготовки студентов-хореографов.

Результаты и их обсуждение.

Анализ существующих исследований и методик, направленный на выявление наиболее эффективных методов и подходов для формирования творческого потенциала студентов-хореографов посредством танцевальной импровизации, позволил выделить следующие ключевые направления:

Так, анализ работы Н.Ф. Мамед-Заде позволяет сделать вывод о возрастающей роли импровизации в современной хореографии, обусловленной влиянием цифровых технологий. Поскольку цифровое пространство предоставляет неограниченные возможности для трансформации и модификации движения, способность к спонтанной генерации и адаптации движений становится ключевой компетенцией современного хореографа. [4].

Представленная М.А. Совой и С.А. Денежной классификация видов танцевальной импровизации (движенческая, репрезентативная, модернистская, постмодернистская) имеет практическую ценность для разработки методики обучения импровизации студентов-хореографов. Методика, включающая пять этапов – от подготовительного до импровизационно-игрового, представляет собой структурированный подход к развитию творческой самореализации студента через импровизацию. Последовательность этапов, с акцентом на психологическую подготовку, активизацию воображения, взаимодействие с партнером, а также использование специальных упражнений, направленных на развитие различных аспектов импровизационного мастерства (осмысление композиции, подражание, наблюдательность, ориентация в пространстве), позволяет обеспечить не только формирование профессиональных качеств и навыков, но и стимулировать самостоятельное творческое выражение студентов-хореографов. Эта комплексная методика является эффективным средством для всестороннего развития профессиональной компетентности и креативности будущих хореографов [5].

Работа В.П. Давыдова показывает, что для эффективного обучения композиции и постановки танца, необходимым является развитие у студентов способности к анализу музыкального материала и умению находить соответствие между музыкой и движением [2].

Основываясь на исследовании Chandnasaro, можно выделить навыки эффективного сотрудничества коллектива в процессе импровизации. Важно обеспечение соответствия импровизации общей художественной концепции, точная оценка уровня подготовки обучающихся к импровизации и поддержание открытой коммуникации между всеми участниками процесса для успешной интеграции импровизационных элементов [11].

Анализ работы รักษ์สินี อัครศวะเมฆ подчеркивает, что для развития танцевальной импровизации, основанной на технике «ปฏิภาณทางนาฏศิลป์» (техника импровизации в танцевальном искусстве), важно использовать стимулы, основанные на ощущениях и восприятии (Sensation and Perception) человека, как катализатор движения. Методика включает в себя выбор различных по физическим свойствам объектов, которые можно

употреблять в пищу, и проведение экспериментов, разделенных на этапы с открытыми и закрытыми глазами, чтобы акцентировать внимание на тактильных ощущениях, вкусе и визуальном восприятии стимула. Хореография строится на реакции тела на стимул, создавая последовательность движений, соответствующих художественной концепции [12].

Опираясь на исследование McGrath, Durrer & Campbell, можно заключить, что для углубления понимания импровизации в хореографическом образовании, необходимо применять междисциплинарные подходы, соединяющие практику танца и социальные науки. Предлагается использовать импровизированные танцевальные ответы на исследовательские вопросы, чтобы выразить эмоциональный и телесный опыт пограничного состояния. Важно рассматривать танцевальную практику не только как инструмент интерпретации, но и как самостоятельный источник знаний. Такой подход способствует «критическому пограничному мышлению», позволяя танцу ставить под сомнение эпистемологические границы, которые исключают знания, классифицируемые как «иные», из дискурса. Необходимы эпистемологические сдвиги в междисциплинарных проектах, чтобы включить «непредвиденные тела, движения и отношения» в культурную политику, влияющую на жизнь и практику студентов [10].

Труды И.Ф. Яцковской и С.Н. Бегидовой показывают, что для развития творческого потенциала студентов важно использовать артпедагогические методы (движение, музыка, актерское мастерство) [8], которые способствуют развитию импровизационных навыков и профилактике эмоционального выгорания, а также создавать психолого-педагогические условия, максимально учитывающие индивидуальные особенности студентов [6].

В контексте развития телесного осознания и двигательной свободы обучающихся важным представляется изучение методов, направленных на гармонизацию психофизического состояния. Особое внимание следует уделить интегративной танцевально-двигательной терапии [1], техникам Александера и Фельденкрайза, а также Body-Mind Centering (BMC), которые способствуют развитию осознанного движения, улучшению координации и баланса, снятию мышечных зажимов и раскрытию творческого потенциала.

Важным дополнением к существующим методикам будет Skinner Releasing Technique (SRT) [9], акцентирующая внимание на переживании безопасности и свободы, поддерживающая автономную нервную систему, способствуя более естественному и спонтанному движению. SRT, основанная на соматическом подходе, позволяет обучающимся освободиться от привычных двигательных паттернов и исследовать новые возможности движения, что особенно важно для развития импровизационных навыков.

В контексте различных подходов к развитию импровизационных навыков, важно отметить вклад С. Здор, автора техники «Точка навигации» [3]. Данная техника акцентирует внимание на формировании внутренней опоры и осознанного движения, что является ключевым фактором для успешной импровизации. В рамках этой техники предлагаются упражнения, направленные на исследование взаимосвязи между дыханием, центром тяжести и движением, что способствует более глубокому пониманию своего тела и его возможностей. Метод Здор может быть эффективно использован как дополнение к другим техникам, таким как SRT или Body-Mind Centering, для достижения более полного раскрытия творческого потенциала студентов-хореографов.

Исходя из вышесказанного можно выделить следующие методы и подходы:

- *Игровые методы*: выполнение ряда упражнений образного мышления, спонтанных движений, навыков командной работы.

-*Индивидуализация обучения*: педагогический метод, который предполагает адаптацию образовательного процесса под индивидуальные потребности, особенности и темпы обучения каждого студента. [8].
-*Медиа метод*: учет влияния цифрового пространства на современную хореографию, необходимость включения в обучение практическое применение цифровых инструментов для создания и модификации движений, что может содержать в себе работу с motion capture, интерактивными инсталляциями, и генеративными алгоритмами, и позволит обучающимся сформировать способность к спонтанной адаптации к новым формам искусства.
-*Музыкальная импровизация*: учет влияния цифрового пространства на современную хореографию, необходимость включения в обучение практическое применение цифровых инструментов для создания и модификации движений, что может содержать в себе работу с motion capture, интерактивными инсталляциями, и генеративными алгоритмами, и позволит обучающимся сформировать способность к спонтанной адаптации к новым формам искусства.
- *Работа с образами*: упражнения с использованием образного мышления для стимулирования спонтанных движений и развития творческого потенциала. Этот подход предполагает применение упражнений, направленных на визуализацию, ассоциативное мышление и создание ментальных образов, которые служат отправной точкой для танцевальной импровизации.
- *Партерные упражнения*: для развития гибкости, координации, чувства равновесия и кинестетического осознания. Партерные упражнения позволяют исследовать возможности движения в различных плоскостях и уровнях, а также развивают способность к плавному переходу между различными позициями и формами.
- *Коллективная практика*: развитие навыков командной работы и взаимодействия в группе. Этот метод предполагает выполнение упражнений, требующих координации, взаимопонимания и спонтанной адаптации к действиям партнеров. Коллективная практика способствует формированию чувства единства, эмпатии и умения импровизировать в условиях непредсказуемости.
-*Стимуляция ощущений и восприятия*: использование различных стимулов, основанных на ощущениях и восприятии (зрение, вкус, запах, тактильные ощущения), может служить катализатором для активизации спонтанного движения и создания уникальных хореографических решений при помощи выполнения упражнений и экспериментов, в которых студенты взаимодействуют с различными материалами и объектами, фокусируясь на своих сенсорных ощущениях.
-*Импровизационно-критический метод*: синтез практики танца и социальных наук, который позволяет обучающимся углубить понимание импровизации и использовать ее для выражения эмоционального и телесного опыта. Необходимо создавать условия для стимулирования «критического пограничного мышления», позволяя танцу ставить под сомнение устоявшиеся знания и представления о мире [10].
- *Соматический подход к развитию двигательной осознанности и телесной интеграции*. Сюда относятся интегративная танцевально-двигательная терапия, техники Александера и Фельденкрайза, Body-Mind Centering (BMC). Это использование методов, направленных на гармонизацию психофизического состояния студентов, развитие осознанного движения, улучшение координации и баланса, снятие мышечных зажимов и раскрытие творческого потенциала [1].
- *Skinner Releasing Technique (SRT)*: акцент на переживании безопасности и свободы, поддержание автономной нервной системы, способствующее более естественному и спонтанному движению [9]. SRT позволяет обучающимся освободиться от привычных

двигательных паттернов и исследовать новые возможности движения, что особенно важно для развития импровизационных навыков.

-*Артпедагогические методы*: использование различных видов искусства в совокупности (движение, музыка, актерское мастерство) для развития творческого потенциала студентов, импровизационных навыков а также профилактики эмоционального выгорания [7].

Выводы и Заключение.

В результате проведенного исследования были выявлены и систематизированы следующие методы и подходы, способствующие формированию импровизационных навыков у студентов-хореографов: игровые методы, индивидуализация обучения, медиа метод, музыкальная импровизация, работа с образами, партерные упражнения, коллективная практика, стимуляция ощущений и восприятия, импровизационно-критический метод, соматический подход, Skinner Releasing Technique (SRT) и артпедагогические методы. Комплексное применение данных методов позволит создать более эффективную образовательную среду, способствующую формированию творческого потенциала студентов в контексте сегодняшнего времени, что, в свою очередь, обеспечит их успешную интеграцию в профессиональную среду и способность к созданию инновационных хореографических решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршон А., Козлов В., Веремеенко Н. Интегративная танцевально-двигательная терапия. - Москва: Скифия, 2022. - 456 с.
2. Давыдов В. П. Базовые принципы и методические подходы к обучению хореографической композиции в процессе подготовки хореографов в вузах культуры и искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №. 42. – С. 66-74.
3. Здор С. Точка навигации. Техника импровизации в современном танце. - Красноярск: изд-во Вайнермана, 2010. - 117 с.
4. Мамед-Заде Н. Ф. К. Современные тенденции в хореографии: импровизация и цифровые технологии // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2025. – №. 2 (57). – С. 87-93.
5. Сова М. А., Денежная С. А. Развитие творческой самореализации личности в процессе танцевальной импровизации // Ученые записки Крымского федерального университета имени ВИ Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. – 2020. – Т. 6. – №. 1. – С. 48-66.
6. Яцковская И. Ф., Бегидова С. Н. Психолого-педагогические условия профилактики эмоционального выгорания обучающихся технического вуза // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2020. – №. 1 (253). – С. 79-85.
7. Яцковская И. Ф., Бегидова С. Н. Средства артпедагогики как ресурсный потенциал в профилактике эмоционального выгорания обучающихся // Искусство и образование. – 2023. – Т. 4. – С. 136-143.
8. Яцковская И.Ф. Педагогическая профилактика эмоционального выгорания обучающихся инженерных специальностей средствами артпедагогики: монография / И.Ф. Яцковская, С.Н. Бегидова. – Белгород: Изд-во БГТУ, Майкоп, 2025. – 213 с.
9. Le Quesne L. skinner releasing technique (srt)–nurturing somatic experiences of safety and freedom–supporting the autonomic nervous system through creative dance, у межах проєкту «потяг життя», 2025, 62 p.

10. McGrath A., Durrer V., Campbell P. Dancing with Epistemic Borders: Knowledge and unknowns in mixed-methods Practice-as-Research (PaR) collaborations between dance and social science, Performance Research, 2021, vol. 26, No. 4, Pp. 95-103.
11. Chandnasaro D. Embracing Uncertainty: The Central Role of Improvisation in Contemporary Dance Artistry, Journal of Arts and Thai Studies, 2024, vol. 46, No. 1, Pp. 1-9.
12. The creation of a movement from dance improvisation techniques, 2023, vol. 2, No. 1, Pp. 72-85.

Бердюгина Тамара Андреевна
ассистент кафедры живописи
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Berdyugina Tamara A.
Assistant Professor, Painting Department
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЦВЕТОТОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ

Аннотация. Статья посвящена актуальным проблемам развития цветотонального мышления у студентов младших курсов художественно-педагогический направлений: 44.03.01 Педагогическое образование Изобразительное искусство и дополнительное образование (очная форма), Изобразительное искусство (заочная форма), 54.03.01 Дизайн. Основная цель статьи – рассмотреть особенности цветового восприятия и развития цветотонального мышления в процесс обучения живописи. Тема является актуальной, так как раскрывает важную педагогическую задачу в процессе обучения будущих художников-педагогов. Статья адресована преподавателям изобразительного искусства, всем, интересующимся живописью.

Ключевые слова: живопись; цветовосприятие; цветотональное мышление; процесс обучения, методы обучения, художник-педагог.

CHARACTERISTICS OF THE DEVELOPMENT OF COLOR-TONAL THINKING IN STUDENTS OF ART AND PEDAGOGICAL STUDY

Abstract. The article is devoted to the actual problems of color-tone thinking in junior students of art and pedagogical directions: 44.03.01 Pedagogical Education in Fine Arts and Additional Education (full-time form), Fine Arts (part-time form), 54.03.01 Design. The main purpose of the article is to consider the features of color perception and the development of color-tonal thinking in the process of teaching painting. This topic is relevant because it reveals an important pedagogical task in the process of teaching future art teachers. The article is addressed to art teachers and anyone interested in painting.

Keywords: painting; color perception; color-tonal thinking; learning process, teaching methods, artist-teacher.

Введение. Развитие цветотонального мышления у студентов младших курсов художественно-педагогических направлений в процессе обучения живописи является важной педагогической задачей. Чем больше оттенков и нюансов цвета будет видеть обучающийся, чем лучше будет уметь грамотно передавать их при работе с натуры, тем более высокого качества будут получаться его работы и тем проще ему будет прививать любовь к живописи у своих учеников в будущем.

В основу работы легла научная школа Николая Николаевича Ростовцева[10] и ее представителей Владимира Сергеевича Кузина [6], Георгия Васильевича Беда [1], Станислава Петровича Ломова [8], Сергея Евгеньевича Игнатьева [3.4], Михаила Людвиковича Кагане [5] и других; труды художников и теоретиков изобразительного искусства Николая Петровича Крымова [7] и Николая Николаевича Волкова [2].

Цель статьи – выявить основные особенности развития цветотонального мышления у студентов в процессе обучения живописи.

Основные задачи данного исследования заключались в анализе основных компонентов процесса развития цветотонального мышления и анализе ключевых направлений педагогической работы в данном процессе.

Научная новизна статьи заключается в выявлении взаимосвязи цветовосприятия и цветотонального мышления, их роли в процессе профессионально й подготовки художников-педагогов.

Теоретическая и практическая значимость заключается в том, что данные материалы могут быть использованы в процессе обучения для студентов художественно-педагогических направлений: 44.03.01 Педагогическое образование Изобразительное искусство и дополнительное образование (очная форма), Изобразительное искусство (заочная форма), 54.03.01 Дизайн.

Изложение основного материла статьи. Обучение студентов художественно-педагогических направлений представляет собой сложную систему тесной взаимосвязи теории и практики освоения реалистической школы изобразительного искусства, педагогики, психологии и методики преподавания. Чтобы будущий специалист успешно справлялся с преподаванием дисциплины, прививал у учащихся интерес к изобразительному искусству, важно, чтобы он обладал достаточным уровнем знаний изобразительной грамоты, теории искусства и имел хорошо сформированные навыки ведения практических работ в различных материалах. Человек воспринимает мир в цвете, благодаря цветовому зрению, однако часто мы сталкиваемся с проблемой константности нашего восприятия – подчинению того, что мы видим, тому, что мы знаем. Из-за этого у обучающихся часто возникают проблемы с отражением реалистического цветового мира на бумаге или холсте. Для формирования грамотных специалистов, которые в будущем могли бы успешно справляться с преодолением этой проблемы у учеников, важно развивать цветовое восприятие, а также формировать и развивать цветотональное мышление.

Согласно определению советского и российского учёного-педагога Владимира Сергеевича Кузина, цветовое восприятие (или цветовое ощущение) является способностью человека воспринимать и интерпретировать цвета, т.е. преобразовывать световое излучение определённого спектрального состава в ощущение различных цветовых оттенков. Оно происходит благодаря фоторецепторам сетчатки глаза (высокоспециализированным клеткам – колбочкам, которые преобразуют информацию). Также В.С. Кузин выделял такие особенности нашего восприятия, как: целостность (способность воспринимать объект со всеми признаками сразу); осознанность (включение в процесс восприятия и органов чувств, и мыслительных процессов); апперцепцию (субъективность восприятия); константность (сохранение признаков воспринимаемого вне зависимости от изменения среды).

Для будущих художников-педагогов мало только воспринимать цвет, важно уметь анализировать воспринимаемую информацию, сравнивать ее, обобщать и синтезировать в своих работах. Данные процессы (анализа, синтеза, сравнения, обобщения) являются процессами мыслительной деятельности – мышления. Как только мы переходим от простого восприятия цвета к вдумчивому наблюдению цветового единства, цветоощущение перестает быть простым ощущением, становится процессом познания окружающей действительности – цветотональным мышлением.

Цветотональное мышление — это понимание взаимодействия цвета и тона, которое важно для художественного восприятия и создания выразительных произведений искусства. Оно включает анализ цветовых отношений предметов натурной постановки, определение различий по светлоте (тону) и насыщенности, а также умение передавать эти отношения в изображении.

В процессе обучения живописи студентов младших курсов часто мы сталкиваемся с тем, что каждый из них имеет свой уровень знаний об окружающем мире, об особенностях изобразительного языка и о законах отображения реального мира на двухмерной плоскости. При постановке натюрморта и написании его с натуры мы наблюдаем затруднения у студентов, которые связаны с константным восприятием цветов и оттенков предметов, с отсутствием целостного восприятия натуры (целостно воспринимается каждый отдельный предмет с его признаками), слабую включенность восприятия в мыслительный процесс. Из-за этих причин возникает ситуация, что студент может хорошо воспринимать цвета и цветовые оттенки сами по себе, но не видеть их в натуре. Для анализа данной ситуации у группы студентов 1 курса (40 человек) было проведено сравнения исходного уровня чувствительности к цвету (на основе тестирований Фарнсворта-Манселла и таблиц исследования цветоощущения Е.Б.Рабкина) и уровня цветопередачи при выполнении простого натюрморта с натуры. Анализ работ проводился по следующим критериям: отражение цветового тона предмета; отражение нюансов цвета в среде; передача тональных отношений натурной постановки; передача цветовых отношений натурной постановки; выразительность и гармоничность цветотональных отношений.

Данные показали, что 85% студентов имеют высокую чувствительность к цвету, 15 % обладают средней и выше среднего чувствительность к цвету, низкий показатель отсутствовал.

Однако при анализе уровня цветопередачи при выполнении натюрморта с натуры было выявлено, что лишь 25% студентов справляются с передачей оттенков и нюансов цвета в среде на высоком уровне, 50% студентов имеют средний уровень цветопередачи и 25% обладают низким уровнем цветопередачи.

При выполнении натюрморта с натуры больше всего ошибок студенты допускали при передаче цветового тона предметов близких по тональным отношениям, часто возникали затруднения в передаче нюансов оттенков в среде (рефлексы либо отсутствовали, либо были слабо выражены).

Таблица 1. Соотношение уровня цветовосприятия и цветопередачи.

	Итоги теста на уровень цветовосприятия	Итоги первого практического задания, цветопередача
Чувствительность к цвету высокая	28	10
Чувствительность к цвету средняя	12	20
Чувствительность к цвету низкая	-	10

В соответствии с тем, что студенты имеют хороший уровень чувствительности к цвету мы можем делать вывод о том, что для повышения уровня цветопередачи в работах, в первую очередь, необходимо развивать у студентов цветотональное мышление, углублять и расширять знания об окружающем мире и теории изобразительного искусства.

Советский художник и теоретик искусства Волков Н.Н. отмечал, что в живописи восприятие цвета является связанным переводом внешней информации на выработавшуюся у человека систему цветоощущения. [2, с.74] Т.е. для развития студентов является важным вырабатывание их собственной системы цветоощущения (цветовосприятия) и развития цветотонального мышления. Во-первых, она должна основываться на их особенностях цветового зрения, на апперцепции восприятия, во-вторых, базой данной системы должны быть достоверные научные знания о физике, физиологии, психологии цвета, особенностях

изобразительного (живописного) языка, в-третьих, на постоянном анализе видимой информации (тесная взаимосвязь наглядных и словесных методов обучения) [9, с.102].

На практике в экспериментальной работе для развития цветовосприятия и формирования цветотонального мышления у студентов была разработана единая и последовательная система заданий, которая состояла из следующих компонентов:

- теоретические задания электронного курса – для формирования прочной теоретической базы знаний о цвете, его характеристиках, значении в жизни человека и искусстве, особенностях нашего восприятия и передачи цветотональных отношений в живописной работе;
- система практических упражнений, аудиторных и домашних заданий – развитие устойчивых практических навыков работы с натуры, владением живописным материалом, последовательностью ведения работы; формирование умения вдумчиво наблюдать, анализировать постановку, находить цветотональные отношения в натурной постановке и передавать их с помощью живописных средств на холсте;
- система практических упражнений, аудиторных и домашних заданий – развитие аконстантного восприятия, направленного на видение изменений цветовых оттенков и нюансов цвета в среде;
- практические задания электронного курса – использование для отработки и закрепления теоретического материала, расширения уровень насмотренности с учетом вдумчивого анализа учебных постановок и работ.

Важной педагогической задачей в процессе обучения ведения живописной работы является научить студентов видеть особенности цветового тона и цветотональных отношений в учебной постановке. В этом процессе важно сформировать понимание тона и цвета в живописи. Тон в живописи рассматривается как светлота или темнота конкретного цвета. Он помогает создавать объем и глубину на плоскости картины. Важно понимать, как изменение тона влияет на восприятие цвета и композицию в целом. Как писал советский художник Н.П. Крымов для художника важнее верное видение тона, чем цвета потому, что ошибка в тоне приведет к неверно подобранному цвету. [7, с.67]

Цветотональные отношения представляют собой взаимосвязь между цветом и тоном в учебной постановке, произведении искусства. Эти отношения помогают создать гармонию и контраст, что влияет на восприятие зрителя. Хорошее понимание цветотоновых отношений позволяет художнику добиться выразительности и ритма в своей работе.

Развитие цветотонального мышления у студентов художников-педагогов может быть оценено по итогам их изобразительной деятельности по следующим критериям: отражение цветового тона предмета; отражение нюансов цвета в среде; передача тональных отношений натурной постановки; передача цветовых отношений натурной постановки; выразительность и гармоничность цветотональных отношений.

Выводы. Развитие цветового восприятия и цветотонального мышления у студентов художественно-педагогических направлений является важной педагогической задачей, так как повышение профессионального уровня будущих художников-педагогов будет способствовать повышению уровню их будущих учеников. Понимание богатства цветового мира открывает возможности для более глубокого познания окружающей действительности, интерпретации искусства, лучшего понимания его влияния на зрителя, повышает уровень самостоятельных живописных работ. Понимание основных компонентов цвета, тона и цветотональных отношений, особенностей их взаимосвязи в живописном произведении и передачи в работе с натуры будет способствовать более вдумчивой педагогической деятельности и творческой практике будущих специалистов.

Подводя итоги, можно выделить следующие компоненты, способствующие развитию цветотонального мышления у студентов младших курсов на занятиях по живописи:

физиологический аспект: включает работу органов зрения и восприятие света; способность различать цвета: уровень чувствительности к оттенкам и нюансам цвета;

психологический аспект: включает эмоциональное восприятие цвета, ассоциации и культурные различия; эмоциональную реакции на цвет: как студенты воспринимают и интерпретируют цвета на эмоциональном уровне.

когнитивный аспект: аналитическая способность различать и классифицировать цвета; знание теории цвета: осведомленность о цветовом круге, основах цветовой гармонии и композиции. Использование цвета в практике: как студенты применяют свои знания о цвете и тоне в своих работах. Критическое мышление: способность анализировать и оценивать цветовые решения в художественных произведениях.

Использование наглядных и словесных методов обучения в процессе выполнения живописного изображения с натуры способствует более вдумчивой работе студентов, так как для развития цветотонального мышления важно переходить от простого восприятия изображаемого к его анализу, сравнению, выделению главного и обобщению. Активация этих процессов возможна только при постоянном диалоге внешнем (преподаватель-студенты) и внутреннем (постановка вопросов, на которые необходимо искать ответы).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беда, Г.В, Основы изобразительной грамоты / Г.В. Беда — М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2016. — 268 с.
2. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Издательство В.Шевчук, 2014. – 360 с.
3. Игнатьев, С.Е., Черная Л.В. Живопись натюрморта в учебно-творческой подготовке художника-педагога / С.Е. Игнатьев, Л.В. Черная - Проблемы современного образования №6, 2024. – С.210-221.
4. Игнатьев, С.Е., Зубрилин К.М. Научная школа Н. Н. Ростовцева / С.Е. Игнатьев, К.М. Зубрилин. – Наука и школа №1, 2022. – С.90-96
5. Кагане М.Л. Роль цветоведения в художественном образовании./ М.Л. Кагане. – М.: Московский педагогический государственный университет Художественно-педагогическое наследие Николая Николаевича Ростовцева: классика и современность. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Н. Н. Ростовцева, 2022. – С. 106-111
6. Кузин В.С. Психология живописи. Учебное пособие для вузов. / В.С. Кузин – М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с.
7. Крымов, Н.П. Николай Петрович Крымов – художник и педагог. Статьи, воспоминания./ Н.П. Крымов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. - 224 с.
8. Ломов, С.П., Бай, Шуай, Сюй, Янь Ань. Влияние культурного и национального разнообразия на восприятие цвета и методы преподавания цветоведения в многонациональных группах / С.П.Ломов, Шуай Бай – Мир науки, культуры, образования №2 (11), 2025 – С.107-110
9. Психология и педагогика высшей школы : учебное пособие для вузов / под редакцией И. В. Охременко. — М.: Издательство Юрайт, 2021. — 189 с. URL: https://urait.ru/bcode/472974 (дата обращения: 13.11.2025).
10. Ростовцев Н.Н. Методика обучения изобразительному искусству в средней школе. - М.: АГАР, 2000. - 251 с.

Чжао Сянлун
аспирант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 583479488@qq.com
Крылова Юлия Сергеевна
кандидат педагогических наук, доцент
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: juliakryli@yandex.ru

Zhao Xianglong
postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University
Krylova Yulia S.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

СПОСОБЫ ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ШКОЛАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье описываются способы освоения русской вокальной музыки в общеобразовательных школах Китая. Авторы уточняют специфические особенности образовательной системы страны, место русской музыки в комплексном изучении русской культуры и песенного творчества в структуре музыкально-творческой деятельности школьников, тенденции составления репертуара, изучаемого китайскими учениками на уроках музыки

Ключевые слова: русская вокальная музыка, школы Китая.

METHODS OF MASTERING RUSSIAN VOCAL MUSIC IN CHINESE SCHOOLS

Annotation. The article describes the methods of mastering Russian vocal music in comprehensive schools in China. The authors specify the specific features of the country's educational system, the place of Russian music in the comprehensive study of Russian culture and song creativity in the structure of musical and creative activities of schoolchildren, the trends in compiling the repertoire studied by Chinese students in music lessons.

Keywords: Russian vocal music, Chinese schools.

Вокальное искусство занимает важное место в образовании Китая. Традиционное и академическое пение популярно в различных образовательных учреждениях и является значимым в музыкальной культуре этой восточной страны. Школьное китайское образование, построенное на модели российского, включает уроки музыки, на которых ученики занимаются пением. Они изучают произведения китайских, европейских, русских композиторов. Вокальные сочинения русских авторов находят особый отклик среди педагогов музыки, произведения активно включаются в педагогический репертуар. Такое отношение к русской культуре объясняется ее природой: эмоциональной наполненностью, яркой образной сферой и особым выразительным языком (интонационное и гармоническое

строение музыкальной ткани). Все это воспринимается с одной стороны, как экзотика, с другой, ярко выраженная мелодическая природа сочинений русских композиторов вызывает у китайских педагогов желание включать произведения в школьную программу как самобытный и эмоционально-образный.

В последнее десятилетие в условиях развивающегося диалога культур России и Китая задача изучения русской вокальной музыки является актуальной для китайских исследователей. В научной литературе рассматриваются вопросы феноменологии влияния русской вокальной музыки на вокальную педагогику в Китае (Бао Нуань, 2022); концептуальные подходы к изучению вокальных сочинений русских композиторов (Ду Хэйцю, 2021); создания специальных условий для обучения вокалистов в китайских вузах средствами русского вокального искусства (Яо Вэй, 2015); реализации педагогических принципов в процессе профессиональной подготовки вокалистов в образовательных учреждениях Китая (Ян Бо, 2016) и др. К научным исследованиям, посвященным развитию певческих навыков у китайских школьников относится диссертация Ван Чэньчэнь «Музыкально-певческое развитие младших школьников на уроках музыки в школах Китая» (2024). Даже неполный перечень научных исследований показывает, что русская вокальная музыка, принципы ее освоения, педагогические условия, способствующие эффективной вокальной подготовке музыкантов на материале произведений русских композиторов, - те аспекты, которые универсальны для педагогического процесса музыкальной образовательной системы Китая вне зависимости от образовательного уровня учебных заведений. При этом способы освоения русской вокальной музыки в школах Китая – вопрос малоизученный.

Для понимания процессов, происходящих в музыкальном образовании Китая в целом, и особенностей изучения русской вокальной музыки в частности, необходимо учитывать следующее. Китай, как и Россия является многонациональной страной, где сильны традиции. Народная музыкальная культура – своеобразный код, который заложен в русских людях на генетическом уровне. Народные песни и танцы, пословицы т поговорки, предания и былины компоненты этой культуры, которые в обобщенном виде называются «народной мудростью», она передается из поколения в поколение. Для народов Китайской Народной Республики народная культура является таким же пиететом. Не случайно важную часть школьной программы составляют народные и патриотические песни. Также важно, что одной из основ воспитания личности в Китае является воспитание дисциплины, терпения и трудолюбия. Качества, которые особо ценятся и помогают достигать видимых результатов в любом виде деятельности, особенно в музыкальной.

Музыкальное образование в Китае имеет ряд отличающих его особенностей. «Специфика системы музыкального образования в Китае выражается в том, что в восточной традиции музыка (как искусство и как предметная область обучения, воспитания и развития личности) представляет философию жизни, её созерцание в музыкальных красках, звуках, интонациях и ритмах (западная культура смысл искусства видит в передаче через музыкальную материю эмоций и чувств человека)» [9, с. 39]. Такая специфика определяется философскими концептуальными основами жизни китайского народа, уходящими глубоко в древние времена. При этом обращение к «звукописанию» и через него – к внутреннему миру человека представляется близким и ментальной-духовной сфере русского человека.

Музыкальное образование в Китае как система представляет собой следующее. Это – модель российской трехступенчатой системы музыкального образования, интегрированная в образовательное пространство Поднебесной. В 2022 году в Китае насчитывалось более 700 колледжей и университетов с высшим профессиональным музыкальным образованием. Среди них 9 специализированных высших музыкальных колледжей, 6 общеобразовательных колледжей искусств с высшим специальным

музыкальным образованием, 30 обычных колледжей с высшим специальным музыкальным образованием и более 600 вузов с высшим специальным музыкальным образованием [8]. Как и в России, колледжи и вузы Китая направлены на профессиональную подготовку музыкантов. В то время как общее школьное музыкальное образование «не ограничивается воспитанием и повышением музыкальной грамотности людей, но, что более важно, в воспитании у образованных людей развивает способности к музыкальному труду. Поэтому музыкальное образование как обучение музицированию – это не импровизированное пение или импровизация на основе собственных ощущений, умение напевать и записывать мелодию, а систематическое овладение различными способами образования музыкальных форм – того, что мы обычно называем теорией композиции» [8, с. 255]. То есть, музыкальная деятельность учеников школы – это не подражательная, а созидательная деятельность, в основе которой лежит сочинение. И знание русской вокальной музыки служит мощным стимулом творческого акта ученика.

В Китае начало обучению искусству пения происходит в детском возрасте. «По данным Ху Цинбо, в настоящее время, как правило, девочки начинают учиться вокалу в возрасте 4-6 лет, а мальчики – 6-8 лет. Для Китая ранее 1980-х годов это показалось бы фантастикой. Большинство родителей выбирает учебные заведения с доступной стоимостью обучения. В них дети, как правило, учатся в группах, а большинство преподавателей – это недавние выпускники музыкальных факультетов университетов» [7, с. 108], в том числе и российских. Следовательно, они знают многообразный вокальный репертуар, включающий классическую музыку (например, романсы), песни советского периода и современные вокальные произведения. Выпускники вузов также освоили российскую методику преподавания в различных образовательных организациях, включая учреждения общего школьного образования. Эта методика включает как индивидуальное обучение, так и коллективное музицирование (хоровое и ансамблевое пение).

Особенность обучения детей в общеобразовательных школах Китая заключается в том, что вокальная подготовка, как правило, нацелена на общее эстетическое развитие школьников, их возможное участие в исполнительских конкурсах. При этом, в репертуар входят произведения профессиональных композиторов, что позволяет ученикам достигать хорошего вокального уровня. «Многие из них к десяти годам исполняют вокальные произведения в разных стилях всего мира: в дополнение к произведениям китайского национального стиля включают английские баллады, итальянские песни и романсы, немецкие песни и пр.» [7, с. 109]. Среди русскоязычного репертуара, популярного в Китае, по результатам исследования А. А. Сафоновой, преподавателя Московской государственной консерватории, «больше народных или советских песен. Это, как правило, несложные произведения с легко запоминающимися мелодиями, что хорошо подходит для выступлений на большую аудиторию, так как в Китае слушатели предпочитают песни в этническом стиле. Но подчеркнем еще раз, большинство из них поются на китайском языке, а не в оригинале – на русском» [7, с. 121].

Анализ различных источников в сети Интернет показал, что на проводимых мероприятиях с участием китайских школьников звучат русские народные песни («Уральская рябинушка», «Ой, цветет калина»), песни военных лет («Катюша»), современные композиции («Матушка земля»), песни отечественных (советских) композиторов (Александры Пахмутовой, Владимира Шаинского и др.). Эти песни исполняются школьниками в основном на своем родном языке. При этом, встречается информация, что школьники из Китая исполняют русские песни на языке оригинала. Таким образом, следует вывод:

1) в школах Китая распространено коллективное пение (хором или в унисон);

2) песни, входящие в школьный репертуар, исполняются на китайском (редко на русском) языках;

3) акцент делается на патриотических, народных, авторских и детских песнях;

4) русская вокально-хоровая музыка звучит на концертных мероприятиях, в том числе в рамках совместных концертов в соответствии с соглашениями о сотрудничестве между общеобразовательными школами России и Китая.

Одним из ключевых вопросов освоения вокального репертуара, состоящего из произведений русских композиторов, является то как ученики, не владеющие иностранным языком, могут выучить сочинения не механически, а понимая их смысл. В связи с этим важны способы изучения вокальной музыки. Терминологически понятие «способ» - это общепедагогическая характеристика, также оно имеет свою специфику в контексте музыкально-творческой деятельности. Способ как общепедагогическое понятие означает прием, направленный на осуществление какой-то методической задачи. Специфика приема в структуре музыкально-творческой деятельности требует некоторого уточнения сущности самой этой деятельности. Музыкально-творческая деятельность – это *совокупность способов и методов* познания музыкального искусства. С их помощью происходит вхождение человека в мир искусства, развивается духовная сфера личности человека. К видам музыкально-творческой деятельности относятся сочинение музыки, игра на музыкальных инструментах, сочетание музыкальной и изобразительной / литературной / хореографической / театральной (полихудожественная) деятельность, пение.

Песенное творчество является одним из видов музыкально-творческой деятельности. Его особую роль отмечают ученые-этнографы, социологи, культурологи, музыковеды, психологи, педагоги. «Важнейшим средством преодоления духовной инертности личности, доминантным условием её полноценного развития, залогом социализации и инкультурации в палитре музыкальных предпочтений, адаптации к изменяющимся культурно-историческим условиям предстаёт песенное творчество, органично вобравшее в себя и транслирующее национально-этнические, нравственно-этические, художественно-эстетические знания, ценности, идеалы народа» [3, с. 267]. Таким образом, песенное творчество оказывает мощное педагогическое воздействие на обучающегося, формирует его внутреннее представление об окружающем мире во всей палитре его культурного разнообразия.

Что представляют собой в данном контексте способы освоения вокальной музыки? В чем заключается их специфика? Это не просто освоение другого музыкального языка, но и включение в иную языковую систему (текст и его смысл), «вхождение» в иную ментальную область, характеризующую внутренний мир человека другой страны и культуры. Соответственно, существуют общепринятые способы изучения вокального творчества, которые являются универсальными для любого народа любой сраны. Наиболее распространенными признаются аналитические, основанные на анализе текста произведения и его смысла, музыкального языка. Рассмотрим эти способы анализа подробнее.

Культурологический анализ. Он включает объяснение педагогом контекстов:

– национального (особенности создания произведения тем или иным композитором);

– исторического (эпоха, в которую было написано вокальное сочинение);

– цивилизационного (характеристика стилей в музыкальном искусстве в целом вне зависимости от ее «национальной принадлежности»).

Безусловно, культурологический анализ позволяет не только изучить конкретное музыкальное произведение, но и приобщиться к иной культуре и более широко – сформировать «гуманитарное мышление» [1, с. 22]. Оно выражается в способности

«услышать» другую культуру, вступить в ней в диалог. Это диалог с композитором, автором литературного текста, музыкой. И если музыка «говорит» на интернациональном языке, то общение с композитором и поэтом осуществляется посредством понимания образного мира музыкального произведения через «погружение» в языковую атмосферу произведения, что является достаточно сложным процессом для учеников, не владеющих русской лексикой.

Интонационный анализ. Предусматривает соотнесение литературного текста с его звуковым аналогом, научение процессам оперирования музыкально-слуховыми представлениями (звуковысотность, ритм, темп и др.). В данном случае важно знание педагогом русского языка или наличие хорошей компьютерной программы, помогающей осуществлять адекватный перевод, который позволит понять смысл текста произведения. В данном контексте под значением слова «интонация» в современном понимании подразумевается:

а) «манера музыкального высказывания, обусловливающая его экспрессивное (определяющееся выражаемыми в музыке чувствами), синтаксическое (утвердительное, вопросительное и т.п.), характеристическое (национальное, социальное и т.п.), то есть смысл высказывания, и жанровые (интонация песенная, ариозная, речитативная и т.п.) значения;

б) высотная организация музыкальных звуков в их последовательности;

в) наименьшее сопряжение тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением (семантическая ячейка, тон-ячейка, мелодический оборот, зерно интонации, мотив, тема, фраза);

г) термин, характеризующий процесс выявления интонационных особенностей музыки конкретных этнических групп разных народов мира» [4, с. 243-244].

Все эти значения сводятся к тому анализу, алгоритм которого усваивается учениками перманентно на протяжении всего периода музыкального обучения. В школе такие навыки формируются лишь при непосредственном соприкосновении с конкретным музыкальным материалом, поскольку богатой теоретической базой знаний школьники еще не обладают.

Изучение литературной основы вокального произведения. Заметим, что ученики исполняют произведения, переведенные на китайский язык. Очевидно, что при переводе так или иначе теряется аутентичный смысл поэтического текста. В таком случае необходимо послушать разучиваемое произведение в записи на русском языке, дабы уловить если не текст как таковой, то его «мелодику». Данный прием позволит прочувствовать произведение, а затем – его пропеть, правильно проинтонировать. В случае исполнения музыкального сочинения в оригинале важно добиться от учеников понимания основных смысловых особенностей текста. Для этого необходимо не просто с ним ознакомиться, разобрать, возможно «проиграть по ролям» (в случае наличия таковых), но и, учитывая богатство смысловых значений русских слов и выражений, разобрать текст на семантические сегменты. Этот фрагментарный анализ текста позволит более глубоко понять смысл литературной основы песни.

Предварительный анализ музыкальной формы вокального произведения. В данном случае мы не имеем ввиду глубокий музыковедческий анализ. Тем более, что на уровне общешкольного образования он будет бесполезен и неинформативен. Под анализом музыкальной формы подразумевается деление произведения на части и определение мелодического, ритмического и гармонического (краска музыки); характерного сходства и различия этих частей. Во-первых, такой анализ позволяет осмыслить комплексно музыкальное произведение. Во-вторых, анализ формы помогает определить кульминационные точки взаимодействия слова и звука, в которых композитор находит

музыкальное выражение смыслов вокального сочинения на основе сопряжения речевой и звуковой интонаций.

Некоторые исследователи приходят к выводу, что *прослушивание детской музыки*, предваряющее ее разучивание не только оказывает влияние на развитие духовной культуры школьников, расширяет их музыкальный кругозор, но и «может иметь и прагматический эффект: будучи достаточно простой в построении, детская музыка характеризуется повторяющимися музыкальными фразами, что, в свою очередь, способствует развитию музыкальной памяти у детей» [цит. по 5, с. 66]. Прослушивание музыкальных произведений также воспитывает такие качества как способность к сопереживанию (эмпатия), развивает эмоциональное мировосприятие, формирует слушательскую культуру.

Также успешному освоению русской вокальной музыки китайскими школьниками способствуют:

– включение в школьный репертуар произведений, позволяющих синтезировать задачи формирования музыкальных и технических певческих навыков [2];

– вокальные сочинения русских композиторов – важная часть целого, а именно раздел программы обучения; средство воспитания талантливой молодежи [6];

– перманентное пополнение педагогического вокального репертуара новыми произведениями советской и русской вокальной классики.

Все вышеперечисленные способы зарекомендовали себя в практике обучения. И к каким бы не прибегали педагоги для освоения русской музыки китайскими школьниками, – все они способствуют реализации государственных задач «развития эвристических способностей учащихся на основе активных форм обучения и воспитания, <…> формирования художественного восприятия ("эстетического восприятия музыки"), <…> практического музицирования» [10, с. 13-14]. Таким образом, изучение русской вокальной музыки китайскими школьниками – сложный и скрупулезный процесс, который осуществляется на занятиях, а также во внеурочной деятельности: участия в концертных мероприятиях с исполнением произведений русской классики и современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин В.В. Формирование музыкальной культуры школьников: культурологический аспект: учебно-методическое пособие // В. В. Бахтин, Л. В. Гордеева, Т. К. Решетникова. – Москва, Пензенский государственный университет, 2014. – 162 с.
2. Ван Чэньчэнь. Музыкально-певческое развитие развитие младших школьников на уроках музыки в школах Китая: специальность 5.8.2 «Теория и методика обучения и воспитания (искусство, уровень начального школьного образования)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Ван Чэньчэнь ; Екатеринбург, 2024. – 23 с.
3. Жиров М.С. Культурообразующие основания песенного творчества / М.С. Жиров, Л.М. Попова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. – 2011. – Вып. 18. – № 20 (115). – С. 267-273.
4. Козлов Н.И. К вопросу об интонационной природе музыкального искусства / Н.И. Козлов, Чэнь Янь // Педагогический журнал = Pedagogical Journal. – 2023, – Вып. 13, – С. 242-249.
5. Ли Шимэй. «Детская музыка» в формировании слушательской культуры обучающихся в начальных школах Китая / Ли Шимэй, Н. Г. Тагильцева // Педагогическое образование в России. – 2024. – № 1. – С. 65-69.

6. Павлова М.А. Современные тенденции в вокальном обучении в КНР / М.А. Павлова, Ху Янь // Образование и музыка. – 2023. – № 4. – С. 225-230.
7. Сафонова А.А. Русский романс в педагогическом репертуаре в Китае / А.А. Сафонова, Инь Гофэн // Музыкальная жизнь. – 2023. – Т. 8. – № 1. – С. 104-124.
8. Хуан Фэн. Музыкальная педагогика и музыкальное образование в современном Китае: основные характеристики / Хуан Фэн, Го Цзинюй, Чжан Сюэ // Знание. Понимание. Умение. – 2023. - № 2. – С. 254-262.
9. Цихэн Ван. Особенности современной системы музыкального образования в Китае / Цихэн Ван // Научные стремления. – 2016. – Вып. 18. – С. 37-46.
10. Ян Бохуа. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая: специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования)»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Ян Бохуа ; Санкт-Петербург, 2009. – 25 с.

Тян Георгий Владиславович
магистрант научно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: tyan_mschool@mail.ru

Tyan Georgiy V.
Master's student of the Research and Methods Laboratory
Music Computer Technologies
Herzen State Pedagogical University of Russia

ИМПРОВИЗАЦИЯ В КЛАССЕ ГИТАРЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ И СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Аннотация. Ориентация сегодняшнего образования на технологичность требует от преподавателя музыкальных дисциплин требует умения пользоваться современными музыкально-компьютерными технологиями. Для преподавателя классической гитары существует обширный материал по технике исполнения, по подбору репертуара, по искусствоведческому анализу, однако практически нет работ, посвященных музицированию и импровизации, а также использованию музыкально-компьютерных технологий в практике преподавания классической гитары. В статье приводятся конкретные примеры и обсуждаются возможности использования современных музыкально-компьютерных технологий в классе классической гитары в детской музыкальной школе и детской школе искусств в процессе обучения импровизации как особому виду музицирования, при котором сочинение и исполнение музыки происходят одномоментно.

Ключевые слова: классическая гитара, импровизация, музыкально-компьютерные технологии (МКТ), педагог-музыкант, детская музыкальная школа, детская школа искусств.

IMPROVISATION IN THE GUITAR CLASS OF THE CHILDREN'S MUSICAL SCHOOL AND MODERN MUSIC COMPUTER TECHNOLOGIES

Abstract. The orientation of today's education towards technology requires a teacher of musical disciplines to be able to use modern music computer technologies. For a classical guitar teacher, there is extensive material on performance techniques, repertoire selection, and art history analysis, but there are practically no works devoted to music making and improvisation, as well as the use of music computer technologies in the practice of teaching classical guitar. The article provides specific examples and discusses the possibilities of using modern music and computer technologies in the classical guitar classroom at the children's musical school and the children's school of arts in the process of teaching improvisation as a special type of music making, in which the composition and performance of music occur simultaneously.

Keywords: classical guitar, improvisation, music computer technologies (MCT), music teacher, children's musical school, children's school of arts.

На сегодняшний день практически нет педагогической и методической литературы по теме импровизации на классической гитаре в рамках *детской музыкальной школы* (так же, как и *детской школы искусств*) – *ДМШ/ДШИ*. Встречаются единичные статьи (А.

Лопухова, А. Сердюкова), которые в основном посвящены электрогитаре, джазовой музыке и в целом ориентированы на эстрадно-джазовые отделения. Что касается классической гитары, то в основном можно найти обширный материал по технике исполнения, по подбору репертуара, по искусствоведческому анализу, однако практически нет работ, посвященных музицированию и импровизации в частности. Если же мы заглянем в фортепианную методическую литературу, то обнаружим куда более глубокую разработку этого вопроса у отечественных и зарубежных исследователей. В России проблематикой этого вопроса занимались: Маклыгин, [14-15], О. Булаева и О. Геталова [4], Л. Борухзон и Л. Волчек [3], С. Мальцев [16], Р. Столяр [22] и многие другие педагоги и методисты.

Современное образование должно отвечать современным реалиям жизни. А. Сердюков в своей статье «Импровизация в отечественной музыкальной педагогике» отмечает, что «музыкальную образовательную систему в современной России отличает господствующая ориентация на исполнение письменного текста» [17, с. 135]. Эта традиция вытесняет из музыкального образования импровизацию. Однако в условиях быстро меняющегося современного мира (научно-технического прогресса) очень важно оперативно реагировать на новые явления, «держать руку на пульсе», уметь мыслить гибко. Консервативность, сосредоточенность исключительно на академической музыке уходит в прошлое. Поэтому становятся востребованными такие навыки как импровизация, подбор по слуху, умение сочинить себе партию. Причем все это может пригодиться как в будущей исполнительской работе, так и в преподавательской и концертмейстерской деятельности.

Ориентация сегодняшнего образования на технологичность требует от преподавателя по специальности умения пользоваться современными музыкально-компьютерными технологиями (МКТ). И.Б. Горбунова отмечает, что «основные тенденции развития современного музыкального образования и требования к уровню профессиональной подготовки педагога-музыканта включают умение вести образовательную деятельность в условиях функционирования высокотехнологичной творческой образовательной среды» [7, с. 127]. В работах [27-29] обсуждаются основные идеи организации подготовки педагога-музыканта в системе российского высшего музыкально-педагогического образования. Отмечая важность вопросов, связанных с включением современных МКТ в музыкально-образовательный процесс на различных его ступенях и уровнях обучения, российские и зарубежные учёные также уделяют значительное внимание формированию музыкально-ориентированного научно-исследовательского аппарата на базе многокомпанентного и многофунционального использования современных МКТ (см., например, в работах [5-6; 8], что существенным образом обогащает палитру музыковедческих и прикладных аспектов музыкально-образовательного процесса.

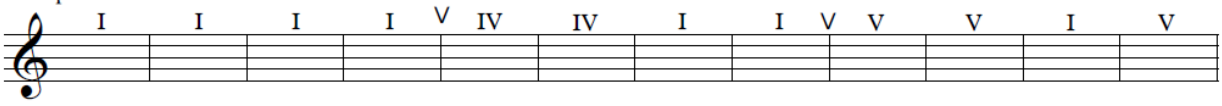
Вопрос мотивации в педагогике – это вопрос, который никогда не теряет актуальности: как заинтересовать ученика, как сделать уроки более увлекательными и разнообразными, как побудить ребенка к активной самостоятельной работе? Всем этим вопросам посвящена масса научных и методических работ. Мы глубоко убеждены, что радость творчества – это сильное чувство, которое доступно всем детям и которое способно побуждать ребенка музицировать. «Если ребенок однажды пережил эмоцию в творчестве, велика вероятность того, что он будет искать творчества и дальше» [19, с. 86]. Подчеркивая педагогическую важность творчества, Б. Асафьев писал: «Человек, испытавший радость творчества даже в самой минимальной степени, углубляет свой жизненный опыт и становится иным по психическому складу» [1, с. 75]. Подтверждение наших идей мы можем найти и у Б. Теплова: «Раннее вовлечение детей (и не только особо одаренных) в творческую деятельность очень полезно для общего художественного развития» [23]. Так

или иначе идея творчества и импровизации реализована в трудах К. Орфа. Игра в шумовом оркестре, ритмослоги, ритможесты – все это музицирование и, в частности – импровизация.

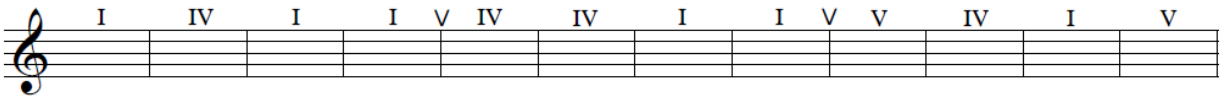
Импровизация – особенный вид музицирования, при котором сочинение и исполнение музыки происходят одномоментно. Импровизация обычно выражает непосредственно текущее настроение, зрительные образы, мысли. В основе импровизации лежит фантазия, воображение, и поэтому она часто воспринимается детьми как игра. «Ребенок редко работает над своим произведением долго, чаще творит его в один прием» [18, с. 86]. Задача преподавателя создать ситуацию творческого успеха, что даст ученику уверенность в своих силах, мотивирует на дальнейшие занятия. Также следует отметить потребность человека в самоутверждении и самовыражении, которая может быть реализована через импровизацию. И. Ямпольский так определяет термин *импровизация*: «Импровизация – неожиданный, внезапный – встречающийся в ряде искусств особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения» [26, с. 508]. Е. Пономарева в своей статье отмечает, что «сущность импровизации заключается в непосредственной свободе высказывания. Развитие навыков музыкальной импровизации должно способствовать психологической раскрепощенности <…>, что, в свою очередь, положительно скажется на его общепрофессиональном уровне» [19, с. 249].

Начинать стоит с импровизации на основе ми минорной пентатоники по методу А. Виницкого, который А. Лопухов подробно описал в своей статье [13]. По сути это импровизация в стиле блюз на традиционный 12-тактовый блюзовый квадрат. Блюзовый квадрат – это период, который состоит из 3 фраз, в каждой фразе по 4 такта. Выделяют архаический блюз (сельский), классический (городской) и современный (с дополнительными ступенями). Мы рекомендуем в нашей работе над импровизацией пользоваться архаическим и классическим блюзом. Их гармонический план можно представить следующим образом:

Архаический блюз

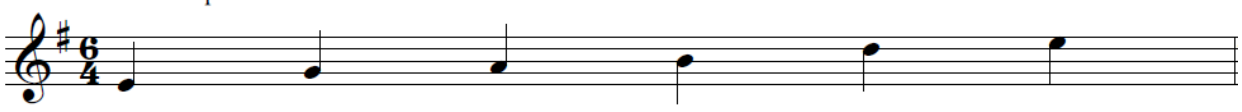


Классический блюз



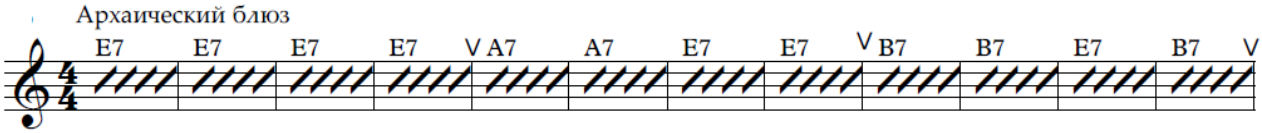
Ми минорная пентатоника в первой позиции наиболее удобна и проста, что позволяет сосредоточиться на музыкальных задачах. Она представляет собой обычную гамму ми минор, из которой убрали II и VI ступени (ноты фа и до). Можно начать с одной октавы:

Ми минорная пентатоника 1 октава



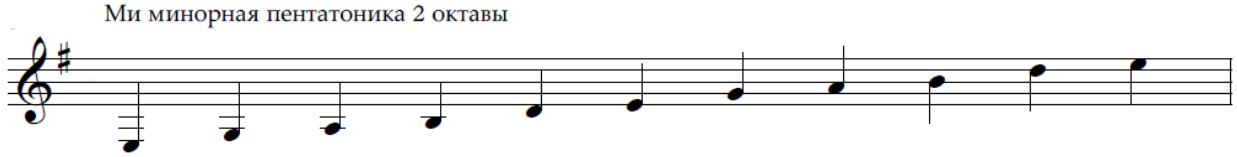
Интересной особенностью ми минорной пентатоники является то, что ее можно играть как на аккордовую последовательность в ми миноре, так и на аккордовую последовательность в ми мажоре. Кроме того, важно, что любая нота из пентатоники будет подходить к любому аккорду.

Для примера возьмем ми мажорный архаический блюз. Преподаватель исполняет следующий аккомпанемент:



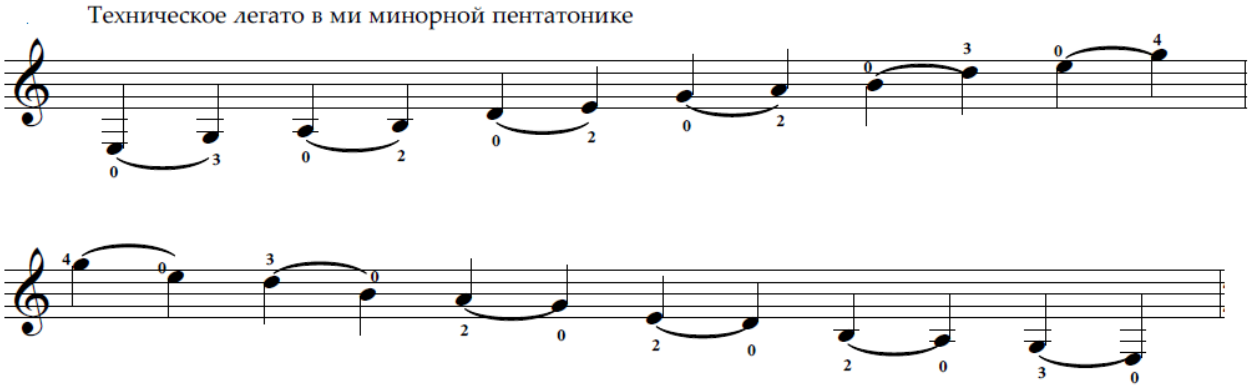
Аккомпанемент может быть исполнен в любом ритме и фактуре (боем, арпеджио, бас + аккорд) в медленном темпе. В это время учащийся импровизирует на основе ми минорной пентатонике. По началу импровизация будет звучать как восходящая и нисходящая гамма. Таким образом ученик будет привыкать к новому звучанию, запоминать пальцами аппликатуру. После нескольких пробных проигрываний можно порекомендовать ученику исполнять ноты в разном порядке, из разных частей пентатоники, затем чередовать небольшие отрывки гаммы по 2-3 ноты вверх и вниз. Также не следует забывать о ритмическом разнообразии, чтобы импровизация не звучала монотонно: можно останавливаться на каких-то нотах, тянуть их. Кроме того, не стоит забывать о том, что музыка состоит не только из звуков, но в том числе и из пауз. Поэтому не нужно бояться останавливаться, отделять одну фразу от другой. Также интересным способом работы над импровизацией является ограничение исполняемой пентатоники: нужно на время сосредоточиться на 3-4 нотах и играть только их. Например, использовать ноты только на 1 и 2 струнах. По началу может показаться, что этого слишком мало, однако, если сосредоточиться на различных комбинациях, то окажется, что можно придумать целый ряд разных интересных фраз. Не стоит забывать, что одну и ту же ноту можно повторять несколько раз подряд, в различном ритме и только потом переходить к следующей. Подобные фразы могут напоминать интонации человеческой речи, каких-то реплик, возгласов.

Только после продолжительной отработки этих приемов импровизации в рамках одной октавы мы рекомендуем переходить к следующей октаве:



Следующим этапом работы над импровизацией можно считать внедрение гитарных технических приемов, таких как: глиссандо (слайд), техническое легато, бенды, форшлаги и морденты с использованием технического легато.

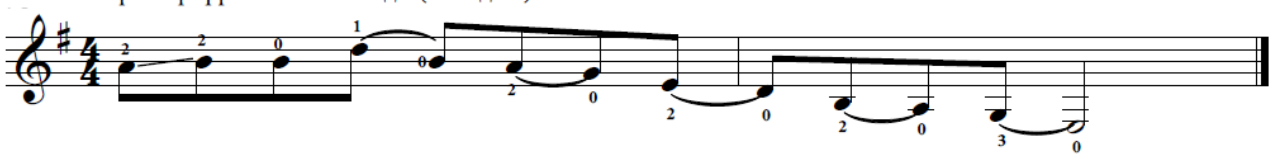
Техническое легато, исполняемое за счет ударов и срывов пальцев левой руки, само по себе напрашивается в ми минорную пентатонику:



Если научиться бегло исполнять восходящие или нисходящие легато, например, шестнадцатыми длительностями можно разнообразить импровизацию виртуозными пассажами.

Прием глиссандо (слайд) можно использовать, чтобы получить характерное блюзовое звучание гитары. Например, сыграв ноту ля на третьей струне, можно «проскользить» вторым пальцем на четвертый лад и далее, не отпуская эту ноту, сыграть еще одну ноты си, но уже на второй открытой струне, получив при этом узнаваемое блюзовое звучание:

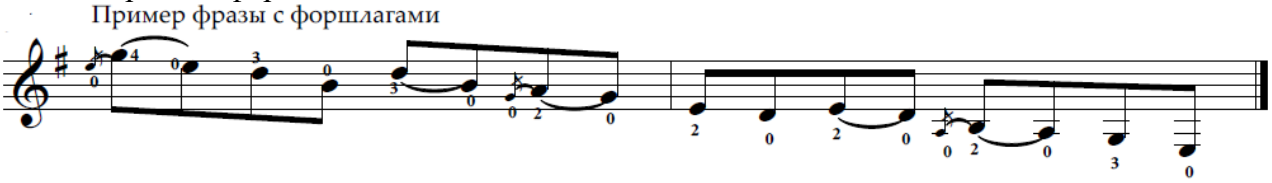
Пример фразы с глиссандо (слайдом)



По такому же принципу можно делать слайды на других струнах. Например, на второй струне с ноты ре на ноту ми, затем дублируя эту же ми на открытой первой струне. На четвертой струне – с ноты ми можно сделать глиссандо на пятый лад, дублируя затем ноту соль на третьей открытой струне.

Короткие форшлаги исполняются в основном за счет технического легато:

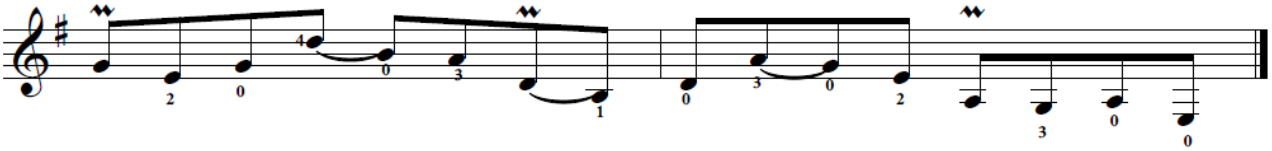
Пример фразы с форшлагами



При отработке этого приема важно добиваться быстрого и энергичного удара пальцев левой руки и затем цепкого срыва при исполнении следующей ноты на открытой струне. Важно отрабатывать подобные фразы в очень медленном темпе, чтобы дисциплинировать и структурировать все игровые движения, чтобы они хорошо контролировались и исполнялись ритмично, не стихийно.

Морденты являются по сути тем же чередованием восходящего технического легато и нисходящего, только за более короткий промежуток времени:

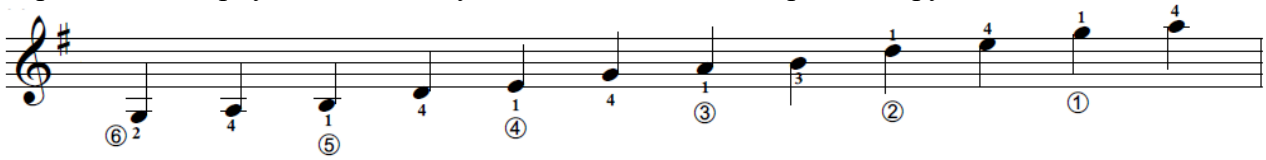
Пример фразы с мордентами



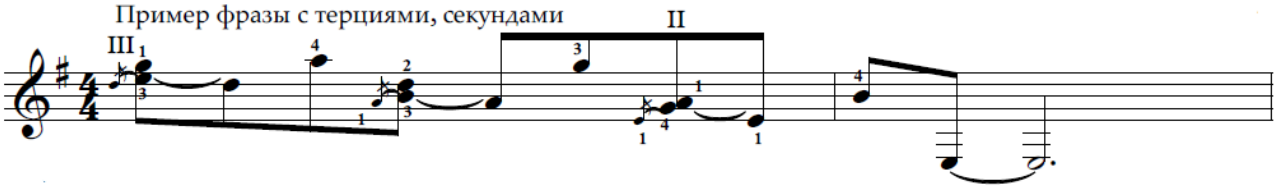
При отработке фраз с мордентами также важно придерживаться медленного темпа, чтобы успевать уложить весь мелизм и основной звук в отведенную им восьмую длительность. При этом важно не опоздать на следующую восьмую ноту. При такой тренировке развивается быстрота реакции, цепкость левой руки, ее координация. А все вышеперечисленные приемы и мелизмы пригодятся и при исполнении академической музыки. В целом именно мелизматике и различным техническим приемам очень большое внимание уделяется в блюзовой гитаре и рок-гитаре. То есть не столько важно какие именно ноты играть, сколько как их сыграть.

Итогом проделанной работы станет импровизация на основе ми минорной пентатоники с использованием всех технических приемов, с членением музыкальных высказываний на фразы, с разнообразным ритмом, с музыкальной (динамической) выразительностью. Важно помнить и об акцентах, которые в блюзе играют большую роль. Отрабатывая отдельные фразы, важно выбирать несколько акцентов, которые будут очень ярко выделяться по сравнению с остальными нотами и особенно будут контрастировать с тихими нотами в конце фразы.

После успешной работы над всеми приемами в рамках двух октав и первой позиции, можно немного расширить диапазон, сдвинуться на грифе дальше – до пятого лада. То есть сыграть ми минорную пентатонику без использования открытых струн:

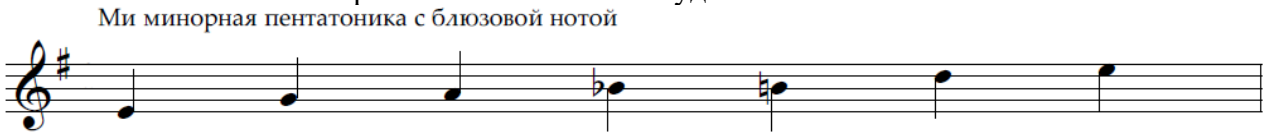


В эстрадно-джазовом исполнительстве это называется второй бокс пентатоники (по аппликатуре на грифе). Так как гитара инструмент позиционный, в новой позиции – новая аппликатура, а значит возникают и новые фразы, сочетания нот.



В приведенном выше примере блюзовое звучание достигается за счет терций и секунд, которые берутся таким образом, чтобы нижний звук был с коротким форшлагом, начиная со звука на секунду или даже терцию ниже необходимого. Для исполнения данного приема используется малое баррэ на две струны. В этом боксе пентатоники также можно использовать вышеупомянутые приемы, сочинять свои новые фразы. После – соединять оба бокса (в первой позиции и во второй). Теоретически можно и дальше продвигаться по грифу, изучая бокс за боксом до XII лада, так как после XII лада все боксы повторяются на октаву выше. Однако большой необходимости как можно скорее охватить гриф мы не видим. Вполне приемлемо распределить этот процесс на несколько полугодий.

Новые краски в импровизацию добавит пониженная пятая ступень, так называемая блюзовая нота. В ми минорной пентатонике это будет нота си бемоль:



Большим подспорьем является огромное количество аудиозаписей-минусовок в свободном доступе в Интернете. Например, на ресурсе Rutube. Там можно найти фонограммы в ми миноре и в ми мажоре в разных темпах и в разных стилях, они называются *jam track* или *backing track*. С различным составом аккомпанирующих инструментов, в том числе с ударными, в профессиональном качестве звука. Таким образом, учащийся получает возможность полноценно импровизировать дома. Причем он может почувствовать себя в ансамбле профессиональных музыкантов, что зачастую крайне затруднительно организовать в реальности, а на практике просто невозможно. Стоит отметить еще и то, что все минусовки записаны строго под метроном и, репетируя вместе с ними, ребенок будет знакомиться с новым для него эстрадно-джазовым ощущением времени, что будет развивать собственное чувство ритма. Это совершенно новый опыт, который обычно не получают учащиеся по классу классической гитары в ДМШ/ДШИ.

Еще одним очень эффективным и гибким инструментом является приложение *Band-in-a-Box* от компании *PG music Inc*. Это программа автоаранжировщик, которая позволяет быстро создавать композиции в разных стилях на основе заданных аккордов. Кроме этого, в ней есть инструменты для сочинения музыки и генерации музыки в автоматическом режиме. Очевидным преимуществом использования этой программы является полный контроль над создаваемой минусовкой: темп, гармония, инструментальный состав, стиль

аранжировки. Также следует отметить удобство транспонирования, настройки звучания каждого из инструментов.

Наконец, современные нейросети *также* могут служить инструментом для обучения импровизации. Однако следует отметить, что далеко не каждая общедоступная нейросеть подходит для наших задач. Нами был проанализирован ряд музыкальных нейросетей, специализирующихся на создании музыки, и наиболее подходящими оказались *Brev.AI* (https://brev.ai/ru/app) и *Loudly* (https://www.loudly.com/). С помощью этих сайтов можно сгенерировать музыкальные композиции для импровизации, но, к сожалению, есть ряд особенностей, которые ограничивают их использование. Например, нельзя задать конкретную последовательность аккордов. Несмотря на возможность описать желаемые параметры музыкальной композиции, нейросеть *Brev.AI* игнорирует указания аккордов и тональности. Еще одной ее особенностью является еще и то, что во всех генерируемых композициях есть солирующие партии, невозможно создать только аккомпанемент. Нейросеть *Loudly* позволяет выбирать тональность, однако далеко не всегда ее соблюдает. Таким образом, нам видится, что работа с нейросетями больше подойдет для более старших учащихся, у которых есть опыт импровизации в разных тональностях, на разные аккордовые последовательности, а также для того, кто уже занимался подбором по слуху.

Подводя итог, следует сказать, что включение подобных упражнений способно оживить традиционные уроки, внести в них бóльшее разнообразие, пробудить в ученике активную, созидательную позицию [24-25]. Конечно, не каждому учащемуся окажутся по силам все упражнения, однако мы глубоко убеждены, что отдельные простые упражнения обязательно стоит включать в работу с учащимися всех уровней. Важно, что импровизация активизирует исполнительскую инициативу учащихся, помогает преодолеть роль пассивного слушателя на уроке. В качестве интересной особенности следует отметить, что техника исполнения также повышается, тренируется как бы незаметно, нескучно, так как во время выполнения заданий внимание учащихся сконцентрировано на музыкальных, созидательных задачах. Следует отдельно отметить, что в музыкальном исполнительстве со вниманием связаны практически все виды деятельности. «Развитие внимания выступает важнейшим условием эффективности большинства процессов музыкального творчества» [20, с. 271].

Применение музыкально-компьютерных технологий призвано разнообразить традиционное музицирование, сделать процесс занятий интереснее и нагляднее, предоставить новые, ранее недоступные возможности. Также использование музыкально-ориентированного программного обеспечения, такого, например, как *Band-in-a-Box* и музыкальных нейросетей, может сподвигнуть учащихся на дальнейшее самостоятельное творчество и сочинение собственной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973. 554 с.
2. Баартманс П., Богданов М.Г. Принципы аранжировки популярной музыки для цифровых клавишных инструментов Yamaha. М.: Музиздат, 2014. 256 с.
3. Борухзон Л., Волчек Л. Азбука музыкальной фантазии: пособие для детей младшего и школьного возраста по развитию творческих навыков. СПб.: Композитор, 1996. 43 с.
4. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь V: Золотая секвенция. Песня. Модуляция. Буквенное обозначение аккордов. Новые гармонические краски. СПб.: Композитор, 2002. 52 с.

5. 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.
6. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
7. Горбунова И.Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2004. Т. 4. № 9. С. 123-138.
8. 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.
9. Загоскина Е. Творческое музицирование на уроках в детской школе искусств // Молодой ученый. Международный научный журнал. 2020. № 6. С. 198-199.
10. Зудилов А. Проблемы джазовой импровизации на гитаре // Национальное культурное наследие России: региональный аспект // VI Всероссийская научно-практическая конференция в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца имени Геннадия Власенко. Самара, 2018. С. 500-508.
11. Коваленко В.Г. Импровизация как форма музыкальной деятельности: историко-культурный и дидактический аспекты: автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Ростов-на Дону, 1995. 24 с.
12. Логинова Л.О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. Теоретические проблемы. М., 1998. 176 с.
13. Лопухов А. Применение метода ансамблевой импровизации в классе гитары детской музыкальной школы: теоретический и практический аспекты // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве. Материалы XII Международной научно-практической конференции / под научной редакцией Л.А. Рапацкой, отв. ред. В.В. Гетьман, редколлегия М.С. Осеннева, Н.И. Дружкова, Е.А. Шкапа. М., 2022. С.168-174.
14. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Фактурные рисунки: учеб. пособие для музыкальной школы. М.: Престо, 1999. Вып. 2. 32 с.
15. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Элементарная гармония: учеб. пособие для музыкальной школы. М.: Престо, 1997. Вып. 1. 33 с.
16. Мальцев С.М. Творческое развитие юного пианиста. Вступление [Электронный ресурс] / автор методики, сценарист и режиссер-постановщик фильма Сергей Мальцев. СПб., 1992. URL: https://vk.com/video-11486210_162183451 (дата обращения: 20.12.2024).
17. Незванов Б. Некоторые вопросы воспитания гармонического слуха // Вопросы воспитания музыкального слуха: сб. ст. Ленинград, 1987.
18. Пивоварова Н. Музыкальная деятельность учащихся ДШИ как фактор формирования художественно-творческих способностей // Культурная жизнь Юга России. 2013. №3. С. 85-87.
19. Пономарева Е. Импровизация как необходимая составляющая музицирования (на примере дисциплины «дополнительный инструмент (синтезатор)») // Вестник ТГПИ. С. 248-253.
20. Самвелян Т. Психолого-педагогические аспекты развития исполнительского внимания студента-музыканта в процессе инструментальной подготовки // Образование и право. Научно-правовой журнал. 2018. № 9. С. 270-274.

21. Сердюков А. Импровизация в отечественной педагогике // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: 2017. № 3. С. 135-138.
22. Столяр Р. Современная импровизация: практический курс для фортепиано. СПб.: «Планета музыки», 2016. С. 145–160.
23. Теплов Б.М. Психологические вопросы художественного воспитания // Вопросы художественного воспитания. М.; Л., 1947. 16 с.
24. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха. М.: 2010. 208 с.
25. Шатковский Г. Сочинение и импровизация мелодий. М.: Советский композитор, 1991.
26. Ямпольский И.М. Импровизация // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 508-510.
27. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. Т. 35. № SpecialEdition24. С. 360-375.
28. 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.
29. 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.

Ли Чэнхань
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Li Chenghan
postgraduate student of Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City University

ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

Аннотация. В статье рассмотрена фундаментальная роль народной музыкальной традиции как основы музыкального воспитания и целостного развития личности ребенка. Обсуждается интеграция народной музыкальной традиции в образовательный процесс в качестве необходимого условия формирования гармоничной личности, сохраняющей связь с культурными корнями. Представлен сравнительный анализ использования народной музыкальной традиции в ведущих музыкально-педагогических системах. Показано, что фольклор является не просто культурным наследием, а эффективным педагогическим инструментом, соответствующим природе детского восприятия, а народная музыка служит оптимальным материалом для развития музыкальных способностей, речи и нравственного воспитания на разных возрастных этапах.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, народная музыка, музыкальная традиция, фольклор, этнопедагогика, духовно-нравственное воспитание.

FOLKLORE TRADITION AS A COMPONENT OF CHILDREN'S MUSICAL EDUCATION

Annotation. This article examines the fundamental role of folk musical tradition as a foundation for musical education and the holistic development of a child's personality. The integration of folk musical tradition into the educational process is discussed as a prerequisite for the development of a harmonious personality that maintains a connection with cultural roots. A comparative analysis of the use of folk musical tradition in leading music pedagogical systems is presented. It is shown that folklore is not simply a cultural heritage, but an effective pedagogical tool that corresponds to the nature of children's perception, and folk music serves as an optimal resource for the development of musical abilities, speech, and moral education at different age levels.

Keywords: musical education, folk music, musical tradition, folklore, ethnopedagogy, spiritual and moral education.

Народная музыкальная традиция представляет собой бесценный пласт культурного наследия, живительный источник для формирования гармоничной личности ребенка. Ее роль в системе музыкального воспитания и обучения детей дошкольного и школьного возраста невозможно переоценить, так как она является не просто коллекцией мелодий и текстов, а целостной, естественной и доступной для детского восприятия образовательной средой.

Для детей дошкольного возраста народная музыка становится первым и главным проводником в мир искусства. Колыбельные песни, потешки, прибаутки и пестушки — это тот фундамент, на котором строится первоначальное музыкальное развитие. Колыбельная,

исполненная любящим голосом, дарит ребенку чувство защищенности и покоя. Потешки сопровождаются тактильным контактом и простыми движениями, формируя эмоциональную связь ребенка со взрослым и положительное отношение к музыке. Народные песни, с их четким ритмом, простой мелодией и ясной, образной лексикой, являются прекрасным материалом для развития фонематического слуха, обогащения словарного запаса и формирования правильного звукопроизношения. Через фольклор ребенок бессознательно усваивает нормы поведения, этические понятия, представления о добре и зле, заложенные в народной культуре.

На школьном этапе значение народной музыки трансформируется, но не уменьшается. Она становится основой для систематического музыкального образования. Простые и логичные народные мелодии — идеальный материал для развития музыкального слуха, чувства ритма и памяти. Дети легко запоминают и пропевают народные песни, что является первой ступенью к более сложным вокальным упражнениям. Через народную музыку школьники на практике знакомятся с основами музыкальной формы (куплетная, вариационная), различными жанрами (плясовая, хороводная, лирическая, эпическая песня). Это создает прочную базу для восприятия более сложной академической музыки.

Изучение песенного фольклора своего народа, его обрядов и традиций воспитывает у школьников уважение к своей истории и культуре, формирует чувство национального самосознания и принадлежности к великому наследию. Народная традиция поощряет импровизацию, вариативность. Важнейшее преимущество устной народной традиции — ее синкретизм, то есть неразрывная связь музыки, слова, движения и игры. Хоровод объединяет пение, ритмичное движение и драматизацию. Народная игра с песней развивает координацию, чувство ансамбля и быстроту реакции. Такой комплексный подход обеспечивает не узкомузыкальное, а целостное развитие ребенка, затрагивая его интеллектуальную, эмоциональную и физическую сферы. Участвуя в фольклорных ансамблях, инсценируя календарные и семейные обряды (например, колядки, масленичные песни), дети развивают не только музыкальные, но и актерские, коммуникативные навыки.

Народная музыка никогда не бывает оторвана от жизни. Она сопровождает труд (боцманские, бурлацкие песни), праздники (календарные, обрядовые песни), быт (колыбельные, хороводные). Это позволяет детям увидеть музыку не как абстрактное искусство, а как неотъемлемую часть человеческого существования. Изучая народные песни, ребенок прикасается к культуре своего народа, что воспитывает патриотизм. Одновременно с этим, знакомясь с музыкой других народов, он учится уважать другие культуры, понимая их уникальность и общие корни.

Устная народная музыкальная традиция является краеугольным камнем или значимым элементом во многих известных педагогических системах и подходах. Ее использование варьируется от центральной методологической идеи до одного из средств достижения образовательных целей. Крупнейший российский музыкант и педагог Дмитрий Борисович Кабалевский широко использовал классическую музыку, однако народная музыкальная традиция была для него фундаментом всей музыкальной культуры. В его программе народная песня рассматривается как школа музыкальной речи. Он рассматривал ее как ту почву, из которой выросла вся профессиональная композиторская музыка, и потому без нее невозможно подлинное понимание музыкального искусства. Прежде чем изучать сложные симфонии или сонаты, ребенок должен усвоить язык музыки через его простейшие и самые гениальные образцы — народные мелодии. Они являются «азбукой» музыкального мышления. Через фольклор раскрываются «три кита» музыки – песня, танец и марш, но в их первоначальной, естественной форме. Принцип «от простого к сложному» реализуется через переход от народной песни к обработкам народных мелодий, а затем – к произведениям композиторов, вдохновленных фольклором.

Программа Кабалевского тематическая, и в каждой теме народная музыка служит наглядной иллюстрацией. В младших классах дети слушают и поют русские народные песни «Во поле берёза стояла», «Ах вы, сени», «Калинка». Здесь наглядно видна куплетная форма, ясный ритм, запоминающаяся мелодия. Изучаются народные танцевальные жанры – «Камаринская» (русская плясовая), «Комарино» (шуточная плясовая), украинский «Гопак». Дети слышат энергичный ритм, характерный для пляски. Хотя марш чаще ассоциируется с классической музыкой, детям можно показать, как ритмическая организованность присуща и некоторым трудовым или солдатским народным песням. В средних классах школы происходит углубление в понятие интонации и музыкальные жанры. Например, сравнивается интонация плача (причитания) в народном обряде и в арии Ивана Сусанина из оперы Глинки. Или сопоставляется танцевальная интонация «Камаринской» в народном исполнении и в одноименной оркестровой пьесе Глинки. На примере народной песни «Светит месяц» показывается принцип вариационного развития. Дети слышат, как простая тема обрастает все новыми и новыми подголосками, становится богаче и сложнее, оставаясь собой. Уже этих примеров достаточно, чтобы убедиться, что для Кабалевского народная музыка была не просто разделом программы, а «живой водой», питающей всю систему музыкального воспитания. Она делала сложные музыкальные понятия доступными, а академическое искусство — родным и понятным. Через фольклор ребенок, по замыслу Кабалевского, входил в мир большой музыки, имея в руках надежный ключ — понимание ее первичных, народных истоков.

Согласно фундаментальным работам Геннадия Никандровича Волкова, этнопедагогика – это научная дисциплина, в которой народная традиция является основой воспитания. Цель последнего – воспитать гармоничную личность через усвоение вековой мудрости, заложенной в фольклоре, обычаях, традициях. Колыбельные песни, потешки, пословицы, сказки, народные игры с песнями рассматриваются как готовые, выверенные веками педагогические инструменты. Здесь фольклор используется комплексно: для нравственного, трудового, эстетического и патриотического воспитания.

Как считает Волков, у каждого народа уже есть своя собственная, выверенная веками, эффективная система воспитания, и задача ученого и педагога — понять, систематизировать и грамотно применить ее в современных условиях. Именно народ, а не отдельные ученые, является творцом педагогики. Созданные им традиции, обряды, фольклор — это коллективный, отфильтрованный поколениями опыт воспитания идеального человека (у каждого народа — своего). У каждого этноса есть свой собирательный образ идеального человека, воплощенный в героях сказок, эпосов, легенд (например, у русских — Илья Муромец, у чувашей — Улып). Этот герой обладает чертами, наиболее ценными для данного народа: сила, смекалка, доброта, справедливость, любовь к родной земле. Сердцевина этнопедагогики — духовность. Ее главная цель — не просто передача знаний, а воспитание души, нравственных качеств. Акцент делается на таких категориях, как совесть, честь, долг, уважение к старшим, любовь к Родине. Воспитание должно быть гармонично встроено как в природу ребенка, учитывать его возраст, психологию, так и в культуру его народа, опираться на родной язык, традиции, менталитет. Воспитание происходит комплексно, через все каналы восприятия: в труде, игре, песне, сказке, обряде, празднике одновременно. Идеи Волкова не остались лишь теорией. Они активно внедряются в современные детские сады, школы и систему дополнительного образования. Это система ценностных ориентиров, которая предлагает использовать колоссальный воспитательный потенциал народной культуры для формирования целостной, нравственно здоровой, гармоничной личности, знающей и уважающей свои корни. В современном глобализирующемся мире это особенно актуально как средство сохранения национальной идентичности и противоядие от бездуховности.

В российской системе музыкального образования используется синтез различных подходов, где народная музыка занимает прочное место. Это обязательный элемент программы по развитию речи, музыкальному и физическому воспитанию (потешки, пестушки, хороводы, народные игры). Фольклор изучается в школе в курсах музыки, литературы, мировой художественной культуры. Существуют также школьные фольклорные ансамбли, где дети погружаются в традицию через пение, танец и игру на народных инструментах. Фольклорно-этнографические студии и ансамбли – это глубокая практика погружения, где дети изучают не просто песни, но и локальную традицию, диалект, манеру исполнения, обрядовый контекст.

Необходимо сказать также о системе Карла Орфа – пожалуй, самой известной в мире системе, где устная традиция выступает центральным методологическим принципом. Ее идеей является возвращение к истокам музицирования через единство музыки, речи и движения. На практике активно используются народные песни, считалки, заклички разных народов мира. Дети не просто поют, а импровизируют на их основе, аккомпанируя себе на простейших ударных и шумовых инструментах (ксилофоны, маракасы, треугольники и т.д.). Ритмические декламации (речь) служат мостом к ритмическому музицированию, а народная песня дает готовый, легко усваиваемый мелодический материал.

Карл Орф не просто включал фольклор в занятия, он построил на его основе свою философию элементарного музицирования. Под элементарной музыкой Орф понимал не примитивную, а первичную, фундаментальную музыку, которая неотделима от движения, речи и игры. Именно такой и является народная музыка: она естественна, доступна и синкретична, так как объединяет пение, танец, и игру на инструментах. В народной традиции не бывает песни без движения или слова. Орф взял эту целостность за основу. Кроме того, народная музыка по своей природе вариативна. Не существует единственно верного варианта народной песни. Это полностью соответствует орфовскому подходу, где детей поощряют не просто точно воспроизводить мелодию, а импровизировать, создавать свои аккомпанементы, варьировать ритм и движение. Орф считал, что начинать нужно с музыкального материала, который является «родным» для слуха ребенка. Чаще всего это фольклор его страны и языка (считалки, дразнилки, потешки), так как их ритмика и интонация напрямую связаны с речевой практикой ребенка. Орфовский подход предполагает, что пение рождается из речи. Поэтому народные песни выбираются простые, с небольшим диапазоном и ясной ритмической структурой. Любая народная мелодия у Орфа подразумевает движение. Например, под музыку «Калинки» дети могут идти по кругу на первую часть (лирическую), а на вторую (плясовую) — останавливаться и исполнять импровизированную пляску с притопами и хлопками. Также Орф специально разработал набор инструментов, которые идеально подходят для аккомпанемента народной музыки: ксилофоны, металлофоны, глокеншпили, а также простейшие ударные (бубны, барабаны, деревянные палочки, треугольники). В самом начале дети могут аккомпанировать, играя на ксилофонах всего один-два тона. Это создает гармоническую основу и дает ощущение успеха даже у самых маленьких. Более продвинутые ученики могут играть всю мелодию или импровизировать свои вариации на ее основе.

Для Карла Орфа народная музыка была «живой лабораторией», где ребенок естественным путем, через игру, открывает для себя основные элементы музыки: ритм, форму, мелодию, гармонию. Она идеально соответствует его главной цели — развить в ребенке творческое начало, чувство ансамбля и глубокое, «телесное» понимание музыки, когда она становится не предметом для изучения, а естественной средой обитания и способом самовыражения.

В системе Золтана Кодая известный венгерский композитор и педагог сделал народную музыку основой национальной системы музыкального образования. Это одна из

самых целостных и влиятельных в мире методик музыкального образования. Ее главный принцип заключается в том, что обучение музыке должно начинаться с родного музыкального языка – фольклора своей страны. Золтан Кодай считал, что подлинное музыкальное воспитание должно вырастать из родной музыкальной почвы. Кодай был убежден, что для ребенка родной музыкальный фольклор так же естественен, как и родная речь. Он содержит в себе интонации, ритмы и мелодические обороты, которые генетически близки и понятны ребенку. Это та музыкальная азбука, с которой должно начинаться обучение. Система Кодая — это, прежде всего, вокальная система. Он считал, что пение — самый доступный и прямой путь к пониманию музыки. Через пение развивается внутренний слух, чистая интонация, чувство ансамбля. Для развития слуха и чистого интонирования Кодай широко использовал упражнения, построенные на интонациях и ритмах венгерских народных песен. Этот метод сейчас адаптируется и в других странах с опорой на их собственный фольклор.

Кодай активно использовал систему ручных знаков для каждой ступени лада. Каждый жест визуализирует высотно-ладовое тяготение звука. Это превращает абстрактное понятие высоты звука в конкретное, телесное переживание, что идеально подходит для детского восприятия. Использование ручных знаков для обозначения ступеней лада делает абстрактные музыкальные понятия наглядными и легко усваиваемыми на материале простых народных мелодий. Обучение выстроено по принципу постепенного усложнения. Сначала дети поют народные песни в пентатонике (пятиступенный лад, очень распространенный в фольклоре, особенно детском), где нет полутонов и проще чисто интонировать. Затем постепенно вводятся остальные ступени лада, также на основе народных песен. Ритм осваивается через ритмические слоги. Дети прохлопывают ритм известной им народной песни, затем записывают его ритмическими знаками, а уже потом знакомятся с стандартной нотацией. Кодай смог возродить венгерскую музыкальную культуру, сделав ее основой образования. Его система доказала, что сильное национальное начало не ведет к изоляции, а, наоборот, позволяет понять музыку других народов, имея прочную собственную основу. Система Кодая позволяет достичь феноменальных результатов: абсолютный слух, чистейшая интонация, свободное чтение с листа и глубокое понимание музыки становятся нормой для целых классов. Его система — это блестящий пример того, как обращение к аутентичным народным истокам может стать основой для высочайшего по качеству и массового по охвату музыкального образования.

В системе вальдорфской педагогики (Рудольф Штайнер) фольклор используется в контексте возрастной специфики развития ребенка. Народная музыка, сказки, мифы рассматриваются как пища для души ребенка, соответствующая его эмоциональному миру. В младших классах избегают интеллектуального анализа; дети погружаются в фольклор через подражание и переживание (хороводы, народные игры, пение простых песен). Акцент делается на натуральности и естественности, поэтому народные инструменты (лиры, флейты) и народные песни предпочтительнее электронной музыки и сложных академических произведений. Использование народной музыки в вальдорфской педагогике глубоко органично и вытекает из ее философских и антропологических основ. Оно не является случайным или просто методическим приемом — это осознанная необходимость, соответствующая этапам развития ребенка. Дошкольник и младший школьник находятся на стадии, аналогичной мифологически-образному сознанию древних народов. Их мышление целостно, образно, эмоционально и еще не отделено от мира. Народная музыка, рожденная из такого же мироощущения, является для них идеальной. Ребенок «впитывает» музыку, а не изучает ее. Детей не учат нотной грамоте, не объясняют понятия мажора и минора. Народная музыка воспринимается интуитивно, через подражание и переживание.

Приоритет отдается живому исполнению педагогом (пение, игра на флейте, лире, других акустических инструментах), а не записям. Это создает теплую, человеческую атмосферу и способствует установлению глубокого эмоционального контакта. Электронная и чрезмерно сложная академическая музыка на ранних этапах исключаются как «неживые» и неестественные для ребенка. Как и в народной традиции, в вальдорфском саду и школе музыка почти никогда не существует сама по себе. Дети водят хороводы, исполняют простые, плавные движения, соответствующие ритму и характеру музыки. Это может быть имитация природных явлений (кружиться как снежинка, шагать как великан) или движений из народных обрядов. Многие песни являются игровыми. Один из самых узнаваемых элементов вальдорфской музыкальной практики – опора на пентатонику. Пентатоника звучит мягко, бездраматично, «незавершенно». В ней нет напряженных полутонов, которые создают яркие ладовые тяготения и ассоциируются со взрослыми, страстными переживаниями. Она создает ощущение гармонии, простора и сказочности, что идеально для детской души. Пение сопровождается плавными движениями, простыми жестами, хороводами. Используются простые инструменты: лира, флейта, цитра, различные барабанчики и шумы (например, «дождевая палочка»). С первого класса дети начинают играть на вальдорфской флейте (сначала диатонической, позже хроматической), разучивая в первую очередь народные мелодии. Создаются классные оркестры, где дети играют на различных струнных, духовых и ударных инструментах, часто исполняя аранжировки народной музыки. Вводятся также народные песни других стран, что воспитывает уважение к разным культурам.

Таким образом, все проанализированные нами системы показывают, что устная народная музыкальная традиция — это не архаичный пережиток прошлого, а живой, действенный и педагогически выверенный инструмент в руках современного педагога. Она соответствует природе детского восприятия, обеспечивает преемственность между поколениями и закладывает прочный духовно-нравственный и эстетический фундамент для дальнейшего развития личности. Она является основой для национальных систем, методологическим стержнем для развития творческого начала, средством нравственного воспитания и естественным, соответствующим детской природе материалом. Ее ценность признана во всем мире, что делает ее неотъемлемой частью современного и качественного музыкального образования. Интеграция фольклора в образовательный процесс от детского сада до старших классов школы — это залог воспитания не просто грамотного слушателя, а культурного, творческого и гармоничного человека, знающего и ценящего свои корни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин, Э.Б., Бейдер, Т.А., Вендерова, Т.Е. Музыка в начальных классах. / Э.Б. Абдуллин, Т.А. Бейдер, Т.Е. Вендерова под рук. Д.Б. Кабалевского – М.: Просвещение, 1985. – 140 с.
2. Адищев, В.И. История отечественного музыкального образования в документах и материалах / В. И. Адищев. – М.: Планета Музыки, 2020. – 224 с.
3. Георгиевская, О.В. Баркарола в музыке С.В. Рахманинова: своеобразие в использовании жанра / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: 2020. – № 53. – С. 122-127.
4. Георгиевская, О.В. О некоторых особенностях фортепианной транскрипции / О.В. Георгиевская // Инновационные процессы в музыкальном образовании XXI века. - 2014. - С. 38-43.

5. Георгиевская, О.В. Об исполнительской концепции «Маленькой сюиты» А.П. Бородина / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: 2022. – № 58. – С. 109-116.
6. Ливанова, Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы / Т.Н. Ливанова – М.: МУЗГИЗ, 1952. – 540 с.

Лю Цзясин
аспирант
ФГБОУ ВО «Московского педагогического государственного университета»
e-mail: 2258545661@qq.com
Научный руководитель - кандидат философских наук, профессор
Л.Н. Ульянова

Liu Jiaxing
Postgraduate Student
Moscow State Pedagogical University
Academic Supervisor - PhD in Philosophy, Professor
L.N. Ulyanova

АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИНТОНАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ КИТАЙСКИХ ПОДРОСТКОВ

Аннотация. Артикуляционные упражнения традиционно используются в вокально-хоровой работе для выработки четкой дикции, достижения ансамбля и подготовки голосового аппарата к пению. Автор статьи, опираясь на интонационную концепцию Б.В. Асафьева и учение об артикуляции И.А. Браудо, дополняет этот круг задач. Интонация как «смысловой сгусток», синтез смысла и музыкального звука выявляется через артикуляционные средства, а артикуляция «материализует» интонацию в звуке. Они образуют «диалектическую пару», благодаря которой музицирование опосредуется художественными смыслами и перестает быть механической манипуляцией с акцентами, штрихами, цезурами и паузами. В этом контексте артикуляционные упражнения могут пониматься как регулярные, постепенно усложняющиеся рефлексивные и исполнительские практики, направленные на формирование интонационного мышления и слуховой наблюдательности обучающихся. Автор раскрывает некоторые детали своего опыта работы с подростковыми хорами в китайских домах молодежи по использованию артикуляционных упражнений как задач на поиск художественных смыслов и способов их воплощения в хоровом пении.

Ключевые слова: артикуляция, артикуляционные упражнения, интонация, интонационное мышление, художественный смысл, штрихи.

DEVELOPING INTONATIONAL THINKING IN CHINESE ADOLESCENTS

Abstract. Articulation exercises are traditionally used in vocal and choral work to develop clear diction, achieve ensemble cohesion, and prepare the vocal apparatus for singing. The author of this article, drawing on B.V. Asafyev's intonation concept and I.A. Braudo's articulation theory, expands this range of objectives. Intonation as a «semantic condensation», a synthesis of meaning and musical sound, is revealed through articulatory means, while articulation «materializes» intonation in sound. They form a «dialectical pair», thanks to which music-making is mediated by artistic meanings and ceases to be a mechanical manipulation of accents, articulations, caesuras, and pauses. In this context, articulation exercises can be understood as regular, gradually increasing reflective and performance practices aimed at developing students' intonational thinking and auditory observation skills. The author shares some details of her experience working with teenage choirs in Chinese youth centers, using articulation exercises as challenges for discovering artistic meanings and ways to embody them in choral singing.

Keywords: articulation, articulation exercises, intonation, intonational thinking, artistic meaning, accents.

Термин «артикуляционные упражнения» (от лат. *articulo* – расчленяю, членораздельно произношу) давно и прочно укоренился в методической вокально-хоровой литературе и относится к практическим действиям, направленным на подготовку речевого аппарата к пению, четкому произнесению гласных, согласных звуков, слов и фраз, исполнению штрихов, а также обеспечению ансамблевой согласованности исполнителей. Не вызывает удивления, что в практике обучения музыке такого рода упражнения многими обучающимися оцениваются как механические, скучные и даже воздвигающие барьеры между ними и музыкой.

Однако сегодня в русле положений интонационной концепции Б.В. Асафьева, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского и др., составляющей искусствоведческую основу современной музыкальной педагогики, такая трактовка термина является сильно упрощенной. Работы этих ученых позволяют определить музыкальные интонации как основные, проявляющиеся в различных масштабах музыкальной формы, носители художественного смысла. Б.В. Асафьев писал: «Культура музыкального слуха, сочинение и воспроизведение – все создается и целеустремляется как общение звуком и произнесение музыки как смысла» [1, с. 117; см. также 2].

Интонации связаны с диалектикой и логикой высказываний, чувствами и эмоциями, мыслительными процессами, архетипическими образами и символами, а также движениями, жестами, мимикой и пластикой, пространственными ощущениями и сферами не только художественного, но и жизненного опыта [3; 4]. Относительно кратковременные интонации опосредуются звуковысотными соотношениями, направлениями мелодического движения, метроритмическими характерностями, динамикой, объемом звука, его длительностью и тембром, например: вздох, восклицание, вопрос, утверждение и др. Интонации, развернутые в масштабах тематических построений, отражают различные психологические состояния – ликование, меланхолию, грусть, нежность, игривость и др. В.В. Медушевский подчеркивал, что интонация в музыкальном произведении реализуется в единстве всех средств выразительности, но особо важное значение имеют композиционные масштабы формы, в которых воплощаются мысли и чувства экзистенциального уровня – ценность и смысл жизни, рождение и смерть, свобода, нравственный выбор, ответственность, ностальгия, одиночество и др.

Человек не рождается с готовыми смыслами, а в течение всей жизни последовательно конструирует, накапливает и переосмысливает свой смысловой «фонд». В свете этих положений нам представляется важной точка зрения Г.Р. Тараевой, что важнейшей целью музыкально-педагогической практики является создание и пополнение «музыкального тезауруса» обучающихся, то есть формирующегося в ходе общения с музыкой фонда разномасштабных интонаций, которые, актуализируясь в процессах восприятия, исполнения и сочинения музыки, определяют их эффективность [5]. Именно этот фонд определяет смысловую чувствительность, чуткость эмоционального слуха, благодаря которому единицы музыкальной информации воспринимаются и понимаются как смыслонесущие и смыслопорождающие речевые структуры. Он также определяет качества интонационного мышления, то есть процессов понимания, интерпретации, оценки, порождения, осмысления и переосмысления художественных смыслов, выраженных с помощью музыкальной интонации. В отличие от бесстрастного компьютера, память человека прочно фиксирует лишь то, что переживается им как личностный смысл. Сугубо инструктивный, лишенный смыслового наполнения материал быстро забывается и в дальнейшем не участвует в актах общения с музыкой.

Согласно И.А. Браудо и М.И. Имханицкому, музыкальная артикуляция является средством выявления художественного смысла в его эмоционально-образном, времяизмерительном и энергетическом аспектах [6; 7]. Первый аспект концентрируется на воплощаемом в звуке художественном образе и его характерологических чертах. Второй связан с поисками опосредованных смыслами способов дифференциации звукового потока, превращающих его в расчлененную речь. Третий исходит из того, что реализация художественного смысла предполагает распределение звуковой энергии между структурными элементами музыкальной формы, целенаправленное выстраивание отношений, зависимостей и соподчинений между ними. Раскрывая художественные смыслы произведения, исполнитель использует широкую палитру артикуляционных приемов и средств: штрихи (*legato, non legato, staccato* и др.), акцентуацию, цезурирование, паузирование, различные способы произнесения субмотивов, мотивов, фраз, предложений и более крупных структурных элементов музыкальной формы, функционирующих подобно знакам препинания. Кроме того, средствами артикуляции реализуется и то, что И.М. Имханицкий образно обозначил как «жизненный тонус в звуковыражении», то есть активное волевое (энергетическое) начало, определяющее, в частности, интенсивность, соотношение звуковых атак и характер звуковедения [7].

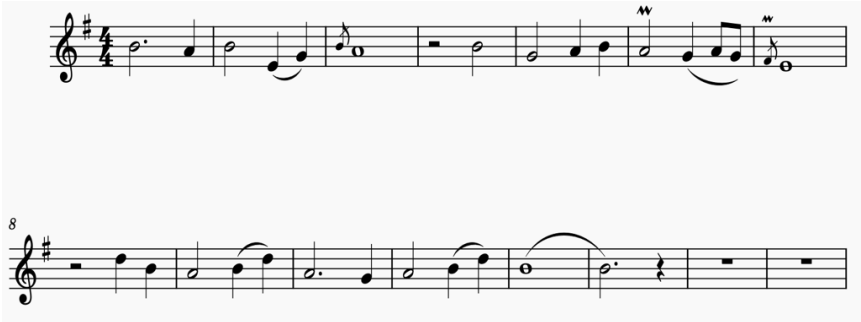
Очевидно, что неточная артикуляция делает невнятным, искажает и даже «убивает» смысл. Наши наблюдения показывают, что хоровые педагоги в поисках интонационной выразительности исполняемых сочинений, прежде всего, склонны ориентироваться на их литературный текст, в то время как спектр музыкальных интонаций носит вспомогательное характер, что неизбежно влияет на приоритеты исполнителей. На первый взгляд, это вполне оправданно. Еще Б.В. Асафьев отмечал, что в основе интонаций лежат речевые системы и национальные речевые этикеты [1]. Но хотелось бы обратить внимание на большой пласт вокально-хоровых произведений, в которых литературный и музыкальный тексты явно несопоставимы по художественному уровню. Например, тексты некоторых народных песен настолько просты, что даже озвучивание крупным специалистом в области сценической речи вряд ли поднимет их до уровня полноценного литературно-поэтического текста, чего нельзя сказать о мелодии. Так, в русской «Калинке» литературная основа задает метроритмическую пульсацию, но только мелодия, благодаря хорошо считываемым интонациям, даже у иностранных слушателей вызывает позитивный эмоциональный отклик и понимание как своеобразного музыкального символа русскости.

Кроме того заметим, что слово и смысл – феномены различной природы. Слово – это некоторый стандарт, обобщение, абстракция, знак. Смысл – это целостное переживание, синтезирующее в себе когнитивные процессы (мышление, память, фантазию, воображение, интуицию и др.), эмоциональный фон, физические, физиологические ощущения и др. Переживания многогранны и включают неограниченное количество нюансов смысла, для многих из которых в языке нет соответствующих дискретных семантических единиц. Палитра эмоционально-чувственной сферы человека многократно превышает словарный объем языка, что делает невозможной тождественный «перевод» смысла в вербальные системы. Вместе с тем, удачно найденные слова и высказывания способны стимулировать в сознании процессы смыслообразования, порождения и кристаллизации смыслов, в том числе – и по поводу музыкального содержания.

Поскольку наши интересы лежат в русле проблем, связанных с формированием интонационного мышления участников подростковых хоров китайских дворцов молодежи, то следует кратко остановиться на особенностях китайского языка, поэзии и речевой культуры. Как известно, китайский язык относятся к тональным: один и тот же слог, произнесенный с различными тоновыми контурами (от 5 до 9 в различных диалектах), несет абсолютно не совпадающие семантические значения. Отсюда требование соответствия

мелодии семантическому значению слов, так как несоблюдение этого правила приводит к невозможности взаимопонимания исполнителя со слушателем. Первостепенное внимание исполнитель уделяет именно семантике и **просодии**, так как музыкальная интонация и метроритм опосредуются ими. Здесь отсутствуют европейские ямб и хорей, а **мелодическая фраза, как правило, соответствует одной поэтической строке (часто – 5 или 7 слогов).** Разграничивают фразы **паузы или** инструментальные вставки, создающие в совокупности четкую, уравновешенную структуру (см. пример 1 – китайская народная мелодия «Шёпот пипа»).

Пример 1



Кстати, на этих особенностях основывается мнение некоторых китайских музыковедов, что тоновая стандартизация китайской речи приводит к внеинтонационному характеру национальной музыки. На самом же деле, носители китайского языка имеют в своем распоряжении немало артикуляционных «инструментов», с одной стороны, не нарушающих стандартную систему тонов, а с другой стороны, насыщающих речь эмоциональной выразительностью. В частности, весьма тонкими средствами трансляции экспрессий является система просодических, паралингвистических и экстралингвистических компонентов: а) изменения, «огибания», модификации тонов голосом; б) высота и диапазон голоса; в) растягивание или, наоборот, сокращение гласных звуков; г) «наложение» экспрессивной интонации на тоны; д) изменения громкости, тембра, силы голоса и темпа, включение в речь многозначительных пауз; е) использование междометий, экспрессивных единиц в концах фраз и др.

Другое бытующее заблуждение: все носители китайского языка обладают, так называемым, абсолютным слухом. Распространенность абсолютного слуха среди китайцев действительно несколько выше, чем, например, среди европейцев. Для понимания речи и общения слух китайцев должен быть настроен на восприятие интонационных паттернов и соотношений между тонами. Но, заметим, при этом отсутствует требование к жесткой привязке тонов к абсолютной высоте звука. Другими словами, тональная природа делает китайский язык своеобразным «тренажером» как раз относительного интонационного, а отнюдь не абсолютного слуха. Этот «тренажер» хотя и несколько повышает вероятность, но не гарантирует формирование абсолютного слуха у каждого носителя языка. Вот почему мнение о неактуальности интонационной теории Б.В. Асафьева для объяснения природы китайского музыкального мышления представляется нам ошибочным.

Как показывает практика, в условиях современных глобальных и информационных процессов сказанное не становится непреодолимым препятствием для понимания китайцами европейской музыкальной культуры и культурного обмена, хотя на начальных этапах приобщения китайских музыкантов к европейской музыке и исполнительству доминировало копирование западных способов артикуляции (но далеко не всегда – «живого» интонирования). Современные достижения в различных конкурсах и на концертных площадках мира убедительно доказывают, что интонационный слух и мышление китайцев успешно впитали европейские интонационные паттерны. Аналогичный вывод можно сделать по отношению к массовому музыкальному сознанию

китайских подростков и молодежи, в музыкальных предпочтениях которых одновременно широко представлены образцы западной и национальной музыки. Кроме того, современные китайские композиторы в своем песенном творчестве блестяще соединяют европейскую композиторскую технику, гармонию и метроритмику с тонким следованием китайским тонам (в частности, 赵元任 – Чжао Юаньжэнь и 黄自 – Huang Zi).

Вернемся к рассмотренному в начале статьи термину «артикуляционные упражнения». Сказанное позволяет существенно расширить его понимание, включив в него регулярные и постепенно усложняющиеся аналитические и исполнительские практики, обеспечивающие формирование интонационного мышления и интонационной наблюдательности (чувствительности) подростков, а также развитие у них способности к адекватной «материализации» художественного смысла в певческих практиках. Артикуляционные упражнения в подростковом хоре представляют собой методическую систему, органично синтезирующую художественные и технические компоненты, благодаря чему хористы развивают способность воспринимать и исполнять музыку как речевой поток, как сообщение, в котором каждый масштаб музыкальной формы – от отдельных интервала и фразы до произведения в целом – реализует определенный художественный смысл.

Наш методический опыт убеждает, что подавляющая часть трудностей в воплощении художественных смыслов в вокально-хоровой практике объясняется вовсе не недостаточным развитием речевого аппарата подростков, а ограниченностью дифференцировочной способности слуха и небольшим объемом музыкально-слухового опыта. Они слабо различают интонационные «маркеры» художественного смысла и поэтому затрудняются «материализовать» их, используя собственные голосо-речевые ресурсы. Отсутствие в структурах памяти интонационного фонда делает почти невозможным слуховой и певческий самоконтроль. Даже если руководитель хора предъявляет к ним определенные требования в интонировании смысла, они не фиксируют на слух каких-либо различий между тем, что требуется и тем, что реально звучит. Это наблюдение прямо согласуется с оценкой Б.М. Тепловым ключевой роли произвольных внутренних музыкально-слуховых представлений в музыкальной деятельности и подводит нас к мысли, что прежде, чем озвучить интонацию (субмотив, мотив, фразу, предложение и т.д.), хористу необходимо создать во внутреннеслуховой сфере их идеальный «слепок» [8, с. 169]. Иначе говоря, с**лух участника хора должен быть «интонационным» и «артикуляционным», т**о есть способным фиксировать, осмысливать и реализовать в качестве рельефных смыслонесущих феноменов интервалы и звуковысотные соотношения, направления мелодического движения, штрихи, сопоставления соседствующих и более значительно разделенных во времени тематических построений, укороченных и полновесно выдержанных звуков, а также цезур, пауз, акцентов, атак и пр.

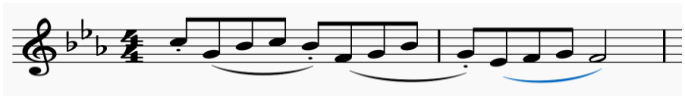
В своей работе в этих целях мы применяем несколько видов активизирующих слуховую сферу хористов артикуляционных упражнений на материале разнообразных образцов китайской и западной музыкальных культур. Чаще всего они включаются в «настроечный» этап занятий, но затем результаты такого рода слуховой и артикуляционной тренировки активно используются при распевании хора и в работе над репертуаром. Эти упражнения носят характер игры и воспринимаются хористами как увлекательные творческого плана «задачи на смысл», в которых устанавливаются внутренние связи между художественным образом, интонацией и адекватными способами артикулирования.

В части упражнений речь идет о постановке вопросов, не имеющих решений, о которых можно было бы говорить как об однозначно «правильных» или «неправильных». Одна и та же последовательность звуков в зависимости от артикуляции, фразировки и акцентов может нести смысл тезиса, вопроса, аргумента, вывода, вызывать жанровые

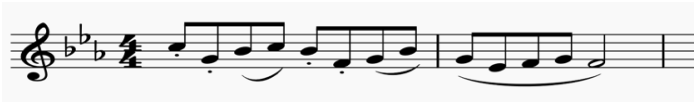
ассоциации и т.п. Выполняя такого рода упражнения, участники хора осознают, что музыкальный текст не является обрамлением поэтического текста и допускает определенную вариативность смысловых и артикуляционных интерпретаций. Это способствует обогащению их интонационного фонда и развитию стремления к выражению себя и своих переживаний через музыкальные интонации и их артикулирование. Очевидно, что наблюдательные практики должны предшествовать аналитическим и творческим: хористов сначала следует познакомить с вариантами артикуляционных метаморфоз мелодий, опосредуемых воплощаемым художественным смыслом. В этом случае методическую ценность представляет сама «игра» смыслов и поиск способов их актуализации через различные варианты артикулирования.

Например, участникам хора демонстрируются в аудиозаписи ряд артикуляционных вариантов одной и той же темы и предлагается одним-двумя ёмкими терминами охарактеризовать их смысловое наполнение. В помощь подросткам может быть дан список из 8-12 переведенных на китайский язык слов из «Словаря экспрессивных признаков характеров звучания» В.Г. Ражникова. Затем хористы идентифицируют аудиозаписи с нотными примерами и поют их в качестве распевок (примеры 2, 3, 4, 5):

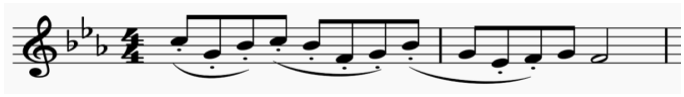
Пример 2



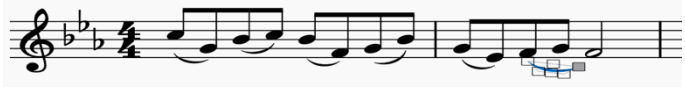
Пример 3



Пример 4

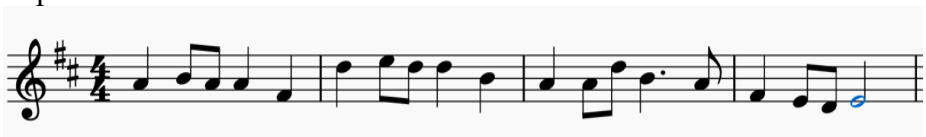


Пример 5



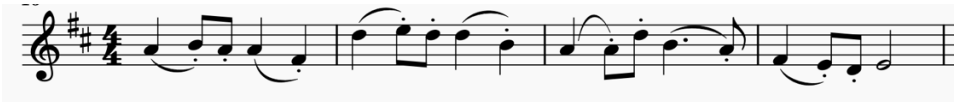
В нашей работе применяются и другие типы артикуляционных упражнений, позитивно влияющих на развитие интонационного мышления участников хора. В частности, артикуляционные «диктанты», когда хористы фиксируют артикуляцию в аудиозаписи на слух и делают соответствующие письменные обозначения в выдаваемой каждому из них нотной «матрице» (пример 6).

Пример 6



Другой тип упражнений: вначале задается художественный образ, например, с помощью нескольких ключевых слов из «Словаря» В.Г. Ражникова, а затем участникам хора предлагается отыскать и письменно зафиксировать в «матрице» артикуляционные средства его воплощения, опираясь на свои внутренние музыкально-слуховые представления. Наиболее удачные варианты артикуляции после этого исполняются хором в виде распевки. Так, для слов «игриво», «легко», «оживленно» участниками хора был предложен следующий вариант артикуляции (пример 7):

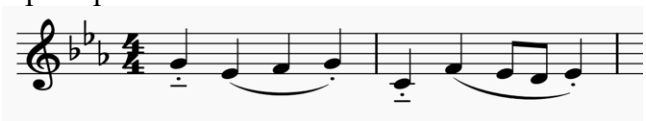
Пример 7



Мы пришли к выводу, что для достижения успеха в развитии интонационного мышления хористов необходимо: *а)* не торопить их, дать время для спокойного вслушивания, осмысления и выработки необходимых артикуляционных вариантов; *б)* не отбрасывать «слёту» предложенные варианты, которые, на первый взгляд, могут противоречить заданию, так как их отдельные элементы в дальнейшем могут найти применение в итоговом решении; *в)* исходить из оптимистической гипотезы развития интонационного мышления всех участников хора, даже по отношению к тем, кто пока его не обнаруживает в необходимом объеме; *г)* замечать даже слабые «ростки» интонационного мышления и подкреплять их различными видами педагогического поощрения и поддержки.

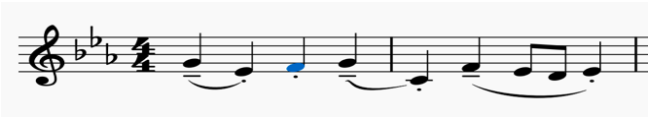
Мы обращали внимание подростков, что важнейшими средствами артикуляционной «лепки» художественного образа выступают не только штрихи, цезуры и паузы, но и энергетика, которыми наделяет исполнитель различные интонационные «зерна». Например, участникам хора демонстрировались два варианта вокального исполнения темы фуги c-moll из второго тома ХТК И.С. Баха. В первом варианте интонационную опору составляла энергия восходящих интервалов и групп звуков: es-f-g, затем c-f и d-es (с особым смысловым акцентом на Ч4 – c-f), в то время как нисходящие Б3 (g-es) и Ч5 (g-c) слегка вуалировались, то есть энергетически смягчались (пример 8).

Пример 8



Такая артикуляция темы отражает волевое начало, точнее, ее понимание как убедительного и компактного тезиса, положения или утверждения, обращенного к другим людям. Во втором варианте артикуляции смысловую доминанту составляли нисходящие g-es, g-c, а затем цепь f-es-d при смягчении восходящих групп звуков (пример 9).

Пример 9



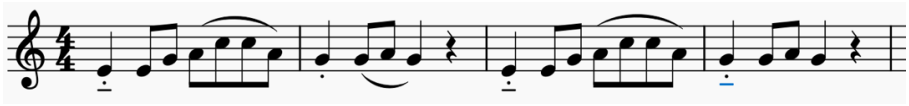
Эта артикуляция формирует художественный образ интимного характера, смысл которого состоит в обращении к самому себе. Участники хора фиксировали слухом и характеризовали возникающие в связи с артикуляцией смысловые различия, а затем сольмизировали и вокализировали их.

С.Л. Рубинштейн в работе «Основы общей психологии», утверждал, что жест – это не аккомпанемент, а важный компонент мысли, который не только отражает, но и сам является важнейшим носителем смысла [9]. В музыкальной педагогике идея об эффективности использования пластических движений в постижении смыслов музыкальной интонации обосновывалась Б.В. Асафьевым, Е.В. Назайкинским и др. Они называли мимику, жест, пантомимику «озвученными движениями», «немыми интонациями». Наш опыт подтверждает это: артикуляционные упражнения, использующие элементы пластического интонирования способствуют развитию интонационного мышления и наблюдательности хористов. Ритмически упорядоченные и выразительные жестикуляция, мимика, пантомимика и сопровождающие их двигательно-телесно ощущения (особенно, при «отключении» зрительного анализатора) функционируют как сигналы, коды художественного смысла, в которых музыкальное содержание «упаковано»

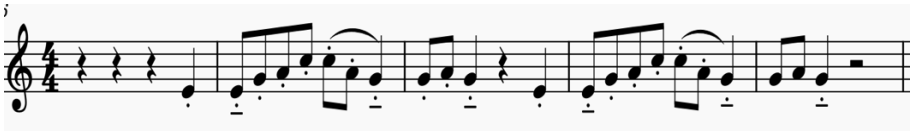
в чрезвычайно компактную форму. Они помогают подросткам фиксировать слухом, дифференцировано воспринимать и адекватно понимать смысловую выразительность интервальных сопряжений, субмотивов, фраз, направлений интонационного движения, тем и др., а также средств артикуляции как способов выявления смысла.

Выше мы говорили об отсутствии в китайской традиции характерных для европейской культуры ямбического и хореического размеров поэтических текстов и способов интонирования. Тем не менее, этот факт вовсе не является свидетельством невосприимчивости китайского слушателя к особенностям метроритмической организации тематических построений и связанной с нею образности. Так, хористам предлагалось охарактеризовать изменения художественного образа в примерах 10, 11 в связи с трансформацией мелодии из хорея (акцентируются нечетные доли такта) в ямб (акцентируются четные доли такта).

Пример 10



Пример 11



Сказанное позволяет резюмировать, что артикуляционные упражнения способны сыграть заметную роль в формировании интонационного мышления участников подросткового хора. Разумеется, в небольшой по объему работе невозможно раскрыть все детали накопленного опыта, но автор выражает надежду, что его методические поиски вызовут интерес у руководителей хоровых коллективов и стимулируют их собственные методические поиски в данном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. – Ленинград: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Козлов Н.И., Чэнь Янь. К вопросу об интонационной природе музыкального искусства // Педагогический журнал. 2023. Т. 13. No 4A. С. 242-249.
3. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – Москва: Музыка, 1976. – 253 с.
4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – Москва: Музыка, 1988. – 254 с.
5. Тараева Г.Р. Компьютер и инновации в музыкальной педагогике. Книга 1: Стратегии и методики. – Москва: Классика XXI, 2007. – 128 с.
6. Браудо И.А. Артикуляция (о произношении мелодии). 2-е изд. – Ленинград: Музыка, 1973. – 198 с.
7. Имханицкий М.И. В чем суть музыкальной артикуляции? // Музыкальная академия. – 2021, № 4 (776). – https://mus.academy/articles/what-is-the-essence-of-musical-articulation (дата обращения 12.11.2025).
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Избранные труды: В 2 т. Т.I. – Москва: Педагогика, 1985. – 328 с.
9. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – Москва [и др.]: Питер, 2012. – 705 с.

Чжао Вэньсинь
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Zhao Wenxin
graduate student
St. Petersburg State Institute of Culture

СКРИПИЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ РАЗВИТИЯ И РЕПЕРТУАР

Аннотация. Статья посвящена историко-культурным аспектам развития скрипичного исполнительства и образования в Китае. Рассматривается хронология формирования скрипичной школы, характеризуется учебный репертуар для этого инструмента, выявляется степень влияния западноевропейских традиций. Подчёркивается, что композиторы КНР не только сознательно заимствовали творческие приемы западной современной музыки, но и обращали внимание на проявление китайской специфики и традиционной культуры. В последние годы китайское правительство активно поддерживает развитие музыкального образования, предоставляя более широкие возможности в скрипичном сегменте. Эти усилия выражаются в углублении международных контактов, организации образовательных и просветительских проектов, увеличении числа симфонических коллективов, усилении роли музыкальных школ, повышении статуса скрипичного педагога. Кроме того, интегративные процессы в использовании западного и национального скрипичного репертуара развиваются в интентности диверсификации европейских музыкальных форм и жанров, персоналий из многих стран.

Ключевые слова: скрипичное образование в Китае, историко-культурный аспект, учебный репертуар, исполнительство, западноевропейские традиции, национальная музыка.

VIOLIN PERFORMANCE AND EDUCATION IN CHINA: HISTORICAL-CULTURAL ASPECT OF DEVELOPMENT AND REPERTOIRE

Abstract. The article is devoted to the historical and cultural aspects of the development of violin performance and education in China. The chronology of the formation of the violin school is considered, the educational repertoire for this instrument is characterized, and the degree of influence of Western European traditions is revealed. It is emphasized that the Chinese composers not only consciously borrowed the creative techniques of Western modern music, but also paid attention to the manifestation of Chinese specifics and traditional culture. In recent years, the Chinese government has been actively supporting the development of music education by providing more opportunities in the violin segment. These efforts are expressed in deepening international contacts, organizing educational and awareness-raising projects, increasing the number of symphony ensembles, strengthening the role of music schools, and raising the status of a violin teacher. In addition, integrative processes in the use of Western and national violin repertoire are developing with the intention of diversifying European musical forms and genres, as well as personalities from many countries.

Keywords: violin education in China, historical and cultural aspects, educational repertoire, performance, Western European traditions, national music.

Скрипка, западноевропейский музыкальный инструмент, была привезена в Китай христианскими миссионерами в XVII веке. Первые выступления скрипачей в Китае происходили при дворах династии Цин, а количество и частота выступлений варьировались в зависимости от предпочтений императоров и их отношению к западным инструментам.

Начало развития национального скрипичного искусства Китая следует отнести к Опиумной войне XIX века. После этого исторического события западные державы получили в Китае ряд привилегий: в различных торговых портах интенсивно открываются церкви, расширяются торгово-экономические связи, появляются первые школы. В этот период скрипка, из редкого придворного музыкального инструмента, пришла к более широкой слушательской аудитории. Начинают преподавать игру на скрипке, прежде всего, в церковных школах, а также многочисленные частные учителя.

В 1919 году композитор Ли Сигуан создал первое китайское произведение для скрипки «Трудно путешествовать». Хотя это произведение не отражает явных национальных музыкальных особенностей с точки зрения лада, структуры и стиля, но его появление полностью отражает намерение композитора соединить этот иностранный инструмент с китайской традиционной культурой. С тех пор национальное творчество, как важная часть развития инструментального музыкального искусства, заняло центральное место в развитии китайского скрипичного искусство [6].

Главной особенностью этого периода является использование скрипки для исполнения произведений китайских композиторов, народных мелодий и попытка соединить западные техники композиции с традиционными китайскими музыкальными материалами. Самые заметные произведения этого периода - «Соната для скрипки ре минор» Сиань Синхая, «Колыбельная» Ма Сиконга, «Рондо», «Сюйюаньская сюита», а также аранжировки традиционного кантонского оперного репертуара Ситу Мэнгяна (например, «Полуночная серенада»).

Стоит отметить, что в этот период сформировались два направления, которые до сих пор влияют на презентативность концертного и учебного репертуара для скрипки: одно — это направление, представленное Ситу Мэнгян, а другое — творческое направление Ма Сиконг [8]. Эти два направления определили и манеру, технику игры на скрипке.

Творческий стиль Ситу Мэнгян основан на внедрении традиционной китайской музыки в репертуар западноевропейских инструментов. Автор использует скрипку, западный музыкальный инструмент, для исполнения традиционных мелодий. Его творение не связано правилами и положениями западной теории композиции, но основано на присущей традиционной китайской мелодии. Ситу Мэнгян иногда намеренно меняет настройку скрипки, чтобы сохранить исходную музыкальную структуру и достичь определенного звукового эффекта национального звучания. Его творчество представлено такими произведениями, как «Ласточкина башня», «Приходи к весне», «Жалоба Чжао Цзюня», «Красный персик», «Жалоба на Сяосян Цинь» и так далее.

Стиль Ма Сиконга, появившийся примерно в то же время, что и стиль Ситу Мэнгяна, представляет собой творческую модель, ориентированную на инновации. Произведения Ма Сиконга в основном созданы на основе его собственной уникальной музыкальной концепции. Мелодия основана на традиционных музыкальных мотивах в сочетании с традиционными западными творческими техниками. Она отличается от традиционных западных музыкальных образов, но поддерживает строгие западные творческие приемы, сохраняя неповторимый национальный стиль. Его самые известные произведения для скрипки - «Скачки лошадей на городской стене» и «Скачки лошадей на горе», созданные на основе изучения монгольских музыкальных материалов, а также «Тибетские звуковые поэмы», отражающие особенности тибетской музыки.

С 1920-х по 1930-е годы всемирно известные скрипачи стали приезжать в Китай с концертами. Первым в 1923 году Крейслер приехал в Китай и дал много сольных концертов. Позже гастролировали знаменитые Хейфец, Тибо, Голдберг, Цимбалист и Сигети. В течение десяти лет, с 1923 по 1937 год, в Китае выступало так много скрипичных мастеров, что это вдохновило многих молодых людей, любящих музыку, на обучение игре на скрипке.

В 1920 году Пекинская женская высшая педагогическая школа открыла музыкальный факультет; в 1922 году Пекинский университет создал музыкальный учебный центр, а позже многие колледжи и университеты по всей стране открыли музыкальные факультеты, в которых требовались преподаватели высокого уровня для развития профессиональной скрипичной школы [2]. В связи с политической ситуацией в Европе и России, в рассматриваемый период в Китай эмигрировало много музыкантов и педагогов, что способствовало развитию музыкального образования, в том числе и скрипичного.

Среди китайских музыкантов старого поколения, изучавших скрипку в ранние годы, были: Не Эр, Сиань Синхай, Лю Тяньхуа, Фэн Цзыкай, Тан Лижэнь, Чэнь Хун и Ван Гуанци, а также известные ученые Ли Сигуан и Ван Дэчжао. Как правило, они обладали глубокими знаниями традиционной китайской культуры и играли важную роль в изучении и распространении искусства игры на скрипке. В 1940 году была создана Американская национальная музыкальная консерватория в Гринвуде и связанные с ней структурные подразделения – высшее музыкальное учреждение в Китае на тот момент. За многие годы со дня своего основания Национальная консерватория музыки подготовила множество музыкальных талантов, необходимых новому Китаю [1].

После начала войны с Японией в городских и сельских районах по всей стране было развернуто патриотическое певческое движение, масштаб инструментальной музыкальной деятельности также значительно расширился. В этот период во многих музыкальных вузах были открыты школы для подготовки талантливых детей, организованы учебные симфонические оркестры. Скрипка постепенно стала использоваться творческими коллективами повсюду в спорных районах и даже в тылу врага [4]. Во время Освободительной войны Центральный национальный оркестр был создан в Яньань художественной труппой Лу Иинь.

После 1950-х годов создание Нового Китая обеспечило хорошую социальную среду для развития музыкального творчества. Свою бесконечную любовь к новому Китаю и новой жизни композиторы-скрипачи выражали через свои произведения. За семнадцать лет, с 1949 по 1966 год (до Культурной революции), скрипичная музыка развивалась относительно бурно, было создано много новых произведений. Основные произведения этого периода - «Второе рондо» Ма Сиконга, «Народная песня», «Весенний танец», «Фестиваль танцующих фонарей», «Фестиваль дракона Тяо», «Ода весне» Цзян Вэня, «Пастораль» Ян Шаньле, «Новогодняя музыка» Мао Юаня, «Синьцзянская весна» Ма Яосяня и Ли Чжунханя, «Поэзия на берегу моря» Цинь Юнчэна.

Кроме того, в этот период существовала «Экспериментальная группа скрипичной этнической школы», созданная Шанхайской музыкальной консерваторией [7]. Эта исследовательская и экспериментальная группа, состоящая из молодых преподавателей и выпускников Шанхайской консерватории, в то время предприняла много смелых попыток и усилий для расширения культурно-просветительского аспекта скрипичного обучения и исполнительсва [11].

С 1950-х по начало 1960-х годов после образования Китайской Народной Республики в страну приезжали с концертами всемирно известные скрипачи: Ойстрах, Ке Ган, Баринова, Климов, Пикеткин, Сук и другие. С 1969 года Стерн, Менухин, Ида Гендель, Третьяков и другие выступали в Китае.

В 1954 году, когда Китай начал применять комплексный подход к изучению методического наследия скрипичной Школы СССР, Центральная консерватория в Пекине открыла класс советских скрипачей П. Н. Макаренко и С. М. Микитянского, которые преподавали там несколько лет. До ухудшения китайско-советских отношений в 1962 году Советский Союз почти каждый год направлял одного или двух специалистов в Центральную консерваторию для проведения специализированных курсов по скрипке, в которых принимали участие лучшие преподаватели и студенты этого вуза. Советские скрипачи, преподававшие в Центральной консерватории, привезли с собой полную систему преподавания и ценный педагогический опыт, а также помогли создать научно-методический отдел исследований, что оказало глубокое влияние на улучшение преподавания скрипки в Китае в целом.

Эта система помогла задействовать потенциал молодых национальных педагогических кадров скрипичного профиля для общения, обсуждения и составления учебных планов, определения требований к учебному процессу, проведения экзаменов и тестов и так далее, что в корне изменило произвольную ситуацию, в которой не было правил, которым нужно следовать, и целей, которые нужно измерять [12].

Кроме того, с 1954 года многие выдающиеся преподаватели и студенты Центральной консерватории были направлены за границу для изучения передовой системы преподавания и педагогического опыта, такие как Хуан Сяохэ в Советский Союз в 1954 году, Чжао Вэйцзянь в Румынию в 1954 году, Ван Чжэньшань в Венгрию в 1955 году, Линь Яоцзи и Шэн Китай в Советский Союз в 1960 году, Хань Ли и Чжу Ли в Советский Союз в 1962 году. Китайские скрипичные преподаватели отправлялись за границу, чтобы изучить передовую систему и опыт обучения, что заложило прочную основу для развития китайской скрипичной Школы и ее будущего развития, а также накопило мощную силу талантов в стране.

В 1958 году премьер-министр КНР Чжоу Эньлай предложил, чтобы Центральная консерватория была расположена в Пекине, и он лично выбрал место. Две трети преподавателей и студентов переехали на нынешнее место в Пекине, а одна треть осталась в Тяньцзине, став Тяньцзиньской государственной консерваторией [9]. Этот шаг премьера Чжоу Эньлая был чрезвычайно полезен для развития скрипичной дисциплины в Центральной консерватории. Пекин, как крупнейший политический, культурный и международный центр страны, был первоочередной зоной для развития этого инструмента.

1960-е и 1970-е годы стали периодом идеологической диктатуры в политической истории Китая, и вся музыкальная индустрия и общественная жизнь находились в состоянии беспорядка и хаоса. Это был серьезный удар по зарождающемуся китайскому скрипичному искусству. В начале Культурной революции из-за политического давления и проводимых репрессий многие профессора вузов были названы «врагами народа» и отправлены на сельскохозяйственную работу, преподавание было прервано. Большому количеству музыкантов пришлось покинуть страну или прекратить свою деятельность. Именно в этот период известный скрипач Ма Сыконг был осужден за «измену и переход на сторону врага» и был вынужден покинуть родину, которую любил, после отъезда в родной город он больше не вернулся. Кроме того, некоторые музыканты погибли в этот период из-за политических репрессий, например, профессор Чен Юсинь, известный педагог из Шанхайской консерватории [10].

В этот период наиболее выдающимся скрипичным композитором был Чэнь Ган, произведения которого представляли собой в основном обработки опер, революционных песен и народной музыки. В эпоху, когда творческие темы были строго ограничены, с помощью скрипачей Ю Лина, Тан Юня и других Чэнь Ган старался в полной мере раскрыть характеристики самой скрипки и традиционные творческие мелодии. Сосредоточившись на

сочетании китайской и западной музыкальной культуры, он стал самым популярным музыкантом того периода. Тем не менее, под влиянием культурной диктатуры количество самостоятельных и новаторских скрипичных произведений было ограничено, возникло много произведений с отчетливым политическим подтекстом.

С началом экономических и общественных реформ, с увеличением культурных обменов с зарубежными странами, национальное китайское скрипичное творчество вступило в период становления. Композиторы не только сознательно заимствовали творческие приемы западной современной музыки, но и обращали внимание на применение традиционной китайской теории создания музыки. В качестве примера произведения этого периода - скрипичная пьеса «Гуанлин Сан», написанная Ян Баочжи на основе музыки Гуцинь, скрипичный концерт «Легенда о Лухуэйтоу», созданный в конце 1970-х годов.

С 1980-х годов группа молодых китайских скрипачей завоевала награды на многочисленных международных конкурсах, и Ху Кун занял первое место среди них [5]. После реформ и открытости скрипичное образование в стране достигло значительных успехов. Музыкальные образовательные организации были восстановлены, также открываются новые.

До конца столетия и в XXI веке искусство игры на скрипке в Китае быстро развивалось, продолжая совершенствоваться и в настоящее время. Китайская традиция игры на скрипке в процессе развития вобрала в себя черты традиционной культуры и западноевропейского музыкального искусства, сформировав традиционную скрипичную музыку с китайскими художественными особенностями. В последние годы китайское правительство активно поддерживает развитие музыкальной культуры, предоставляя более широкую сцену и возможности для китайского скрипичного исполнительского искусства. Эти усилия выражаются в повышении статуса скрипичного педагога в ряду других профессий музыкального профиля [3]. Обучение на скрипке становится востребованным в обществе и ввиду усиливающейся тенденции открытия новых симфонических коллективов в стране. Расширяется сеть музыкальных школ, где присутствует скрипичный класс. Интегративные процессы в использовании западного и национального репертуара развиваются в интентности диверсификации европейских музыкальных форм и жанров, персоналий из многих стран. Выдающиеся преподаватели игры на скрипке выступают с мастер-классами, производители инструментов открывают свои представительства в Китае, что очень важно для большого количества молодых талантливых музыкантов. Китайское скрипичное искусство достигло большого прогресса в музыкальном исполнительстве и педагогике не только в своей стране, но и на мировой сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Би Цюцзюань. Взгляд на интеграцию китайской и западной музыкальной культуры с точки зрения китайского скрипичного искусства / Цюцзюань Би // Мир музыки, 2007. №14. С.16-17.
2. Инь Хань. О национальной тенденции развития китайского скрипичного искусства /Хань Инь // Журнал Института образования Цзилинь, 2010. №11. С.38-40.
3. Корноухов М.Д. Педагог-музыкант – «Primus inter pares»? / М.Д. Корноухов // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование» №1. М.,2018. С. 25-37.
4. Ли Фан. О скрипичных школах и развитии китайского стиля / Фан Ли // Мировая премьера, 2020. №8. 97 с.
5. Лу Ле. О музыкально-культурном пути китайской скрипки / Ле Лу // Художник, 2019. №8. С.125-128.

6. Тан Итин. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае / Итин Тан // Миссия Конфессий, 2023. Том 12. Часть 2. С.36-39.
7. Хоу Цяньцао. Исследование китайских скрипичных произведений и техники исполнения / Цяньцао Хоу. URL: https://www.fx361.com/page/2021/0628/8512174.shtml (дата обращения 15.09.2025). Режим доступа: свободный.
8. Цзя Сяочэн. Краткая дискуссия о развитии и культурных особенностях современной китайской скрипичной музыки / Сяочэн Цзя // Китайское литературное обозрение. 2020. №10. С.56-59.
9. Чжан Личжоу. Особенности скрипичного образования в Китае. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-skripichnogo-obrazovaniya-v-kitae (дата обращения 10.09.2025). Режим доступа: свободный.
10. Чжэн Руоцзе. Говоря о национализации китайского скрипичного исполнительского искусства / Руоцзе Чжэн // Голос Желтой реки. 2017. №4. С. 124 - 128.
11. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие /М.Д. Корноухов, Е.Н. Шумилова. - СПб.: Астерион, 2022. 64 с.
12. Шэнь Вэй. Жанры скрипичной музыки современного Китая / Вэй Шэнь // Музыка. Педагогика. Культура: Сб. науч. и науч.-метод. ст. - СПб., 2020. С. 174-177.

Гуань Цун
стажёр кафедры музыкально-исполнительского искусства
факультета музыкального искусства
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: guancong058@126.com
Научный руководитель - кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства
Институт изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
Е.П. Красовская
e-mail: ep.krasovskaya@mpgu.su

Guan Cong
Intern, Department of Musical Performance
Faculty of Musical Arts
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University
Supervisor - Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor, Department of Musical Performance
Institute of Fine Arts
Moscow State Pedagogical University
E.P. Krasovskaya

ПРИМЕНЕНИЕ ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА ПРИ ОСВОЕНИИ КИТАЙСКИМИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ ОБРАЗЦОВ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ПАТРИОТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ)

Аннотация. В статье рассматриваются основные идеи, цели и принципы, заложенные в фундамент китайской системы патриотического воспитания. Подчёркивается важность сохранения национальных традиций, в том числе музыкальной культуры, для духовного развития нации. Показано, что решение задач по формированию у обучающихся чувства любви к национальному музыкальному наследию и гордости за его историческое значение в мировом художественном пространстве может осуществляться путём приобщения молодого поколения к лучшим образцам фортепианной музыки, созданной китайскими композиторами XX-XXI столетий. Рассмотрены особенности изучения программных произведений современных китайских композиторов в классе фортепиано высших учебных заведений КНР. На примере исполнительского освоения фортепианной сюиты Чу Ванхуа «Звуки храма» показана возможность применения полихудожественного подхода с целью раскрытия содержания музыкального феномена сквозь призму полифонического (стереоскопического) восприятия и отражения художественных образов путём синтезирования выразительных возможностей звука, пластики, движения, цвета, ритма, слова, знака, символа в их взаимодействии. Облегчая вхождение учащегося в мир художественного содержания, данный подход открывает новые возможности воспитания личности, способствует её социокультурной ориентации, нравственному формированию, творческому развитию. Приведены подробные методические рекомендации по применению данного подхода в учебном процессе.

Ключевые слова: патриотическое воспитание, педагогика музыкального образования, фортепианная подготовка, полихудожественный подход, интерпретация произведений программной музыки, сюита Чу Ванхуа «Звуки храма», методические рекомендации.

THE APPLICATION OF A POLYARTISTIC APPROACH IN CHINESE LEARNERS' MASTERY OF NATIONAL PIANO REPERTOIRE SAMPLES (ILLUSTRATED BY PATRIOTIC COMPOSITIONS)

Abstract. The article examines the main ideas, goals, and principles that form the foundation of the Chinese system of patriotic education. It emphasizes the importance of preserving national traditions, including musical culture, for the spiritual development of the nation. It has been shown that the tasks of fostering students' love for the national musical heritage and pride in its historical significance in the global artistic space can be achieved by introducing the younger generation to the best examples of piano music created by Chinese composers of the 20th and 21st centuries. The article also explores the specific features of studying the works of contemporary Chinese composers in the piano classes of higher education institutions in China. The example of Chu Wanghua's piano suite "Sounds of the Temple" demonstrates the possibility of applying a multi-artistic approach to reveal the content of a musical phenomenon through the prism of polyphonic (stereoscopic) perception and reflection of artistic images by synthesizing the expressive capabilities of sound, plasticity, movement, color, rhythm, word, sign, and symbol in their interaction. By facilitating the student's entry into the world of artistic content, this approach opens up new opportunities for personal development, social and cultural orientation, moral formation, and creative growth. Detailed methodological recommendations for applying this approach in the educational process are provided.

Keywords: patriotic education, music education pedagogy, piano training, polyartistic approach, interpretation of program music, Chu Wanghua's Suite "Sounds of the Temple", methodological recommendations.

Патриотизм и воспитание граждан страны в духе идеологии любви и преданности своему отечеству, формирование таких чувств как «принадлежность, самобытность, достоинство и честь, выражающихся по отношению к своей Родине, нации, истории и культуре» [1, с. 246], выступает одним из приоритетных векторов государственной политики в Китайской Народной Республике, отметившей в 2024 году 75-летний юбилей со дня своего основания. Углубление и теоретическая разработка содержания данного понятия, как единства нравственного требования, политического принципа и правовой нормы, регулирующей отношения между человеком и Родиной [2; 3], осуществлялось на всех без исключения этапах развития КНР. Подтверждением тому являются научные публикации китайских авторов, содержащие многоаспектный анализ феномена патриотизма как базовой духовной константы бытия нации [4; 5; 6 и др.].

В течение многих лет отбор и совершенствование эффективных методов и форм работы по реализации масштабной программы патриотического воспитания самых широких слоёв населения осуществлялся исследователями в соответствии с ключевыми положениями соответствующих правительственных документов и нормативно-правовых актов. В числе наиболее значимых из них следует отметить: «Закон об образовании» 1995 г. [7], «Закон о высшем образовании» 1999 г. [8], «План осуществления патриотического воспитания в новую эпоху», обнародованный 12 ноября 2019 г. [9] и др.

В первой четверти нынешнего столетия, отмеченной усилением процессов глобализации и вестернизации большинства современных государств, размыванием присущих отдельным цивилизациям идентификационных признаков, воспитание

молодёжи КНР в духе патриотизма приобретает особую важность. Сохранение национальной самобытности и этнокультурной идентичности, формирование способности отвечать на угрозы и вызовы времени (в том числе, противостоять влиянию чуждых китайскому менталитету идей, навязываемых западными странами посредством информационно-коммуникационных технологий), преодоление индивидуализма, аполитичности и гедонизма рассматриваются сегодня в качестве ключевых «факторов консолидации китайского общества», от которых зависит его дальнейшее устойчивое политическое, экономическое, социальное и культурное развитие [1, с. 245].

В этой связи особо значимым для страны событием, придавшим мощный импульс развитию системы духовно-нравственного совершенствования личности и общества в целом, стало принятие Коммунистической партией Китая Закона «О патриотическом воспитании», вступившего в силу 1 января 2024 г. [10].

Несмотря на отсутствие в тексте анализируемого документа исчерпывающей (точной) дефиниции данного понятия, представление о нём чётко складывается из характеристик, представленных в Статье 2. Речь идёт о руководящей роли государства в воспитании и приумножении таких чувств, как любовь к китайской нации и Родине, единство и сплочённость граждан страны, наследование ими национального духа, содействие укреплению независимости и отечественного суверенитета, консолидация духовных устремлений людей с тем, чтобы «сделать патриотизм твёрдой верой, духовной силой и сознательным действием всех народов» [Там же]. При этом важно отметить, что предлагаемая в Законе система патриотического воспитания не предусматривает обособления или изоляции Китая от окружающего мирового пространства. Напротив, следуя конфуцианским традициям, она выдвигает на первый план необходимость «сочетать пропаганду духа патриотизма с расширением открытости наружу, придерживаться рациональности, < … >, уважать исторические особенности и культурные традиции всех стран, заимствовать и усваивать все лучшие достижения человеческой цивилизации» (Статья 7) [Там же].

Среди многих направлений государственной работы по воспитанию патриотизма граждан страны отдельно подчёркивается роль культуры (традиционной, революционной, социалистической) и искусства, с приоритетной значимостью литературы, кинематографа и музыки. С целью активизации духовно-нравственного потенциала выделенных видов художественного отражения действительности в формировании представлений молодёжи об историческом и культурном наследии Родины, а также понимания и принятия концепции национального единства, весной 1995 года Министерством образования Китая были разработаны специальные правительственные рекомендации для начальных и средних школ. В опубликованном документе в качестве значимых дидактических средств патриотического воспитания акцентировались следующие позиции, внесённые в так называемый «Список трёхсот»:

1) чтение обучающимися ста специально отобранных патриотических книг;

2) просмотр школьниками ста кинофильмов патриотического содержания (с последующим их анализом под руководством учителя);

3) исполнение учащимися ста песен соответствующей тематики (включая «красные песни», прославляющие революцию, свободу и независимость Родины) [11].

В указанной дидактической «триаде» особо подчёркивается мощный потенциал патриотического пения в учебных заведениях Китая. По убеждению исследователя Ван Цзин, именно хоровое исполнение образцов соответствующего репертуара «способствует консолидации китайского социума, воспроизводству и закреплению коммунистических идей в сознании нового поколения», воспитывает чувство коллективизма и ответственности за процветание страны [12].

Другим действенным нововведением, способствующим успешной реализации содержания указанных правительственных рекомендаций на практике, стало открытие во многих регионах страны демонстрационных баз или центров патриотического воспитания, призванных выполнять функции «наглядной платформы» для проведения соответствующих мероприятий [13, с. 65]. Руководству новых образовательных структур вменялось в обязанность организовать на своей территории ряд художественных площадок, обеспечивающих возможность глубокого взаимодействия аудитории с предметами искусства. С этой целью каждый из патриотических центров надлежало оснастить специальными помещениями:

• Зоной демонстрации с визуально представленной (с помощью фотографий и показа различных арт-объектов) экспозицией экономических и культурных достижений развития страны, значимых этапов революционной борьбы.

• Павильонами интерактивного опыта, в которых посетители путём вовлечения в игровую деятельность могут принять воображаемое участие в реконструкциях исторических событий.

• Пространством с лекционными залами и аудиториями для проведения симпозиумов и образовательных мероприятий патриотической направленности с участием выдающихся представителей различных профессий (учёных, деятелей культуры, искусства и др.).

• Зоной тематических выставок и культурных мероприятий, предназначенной для ознакомления с документальными и художественными произведениями патриотической направленности, национальными традициями и праздниками с целью повышения уровня эстетической культуры посетителей и укрепления их идеологического настроя.

• Онлайн-павильоном для презентации экспозиций национальных центров патриотического воспитания, расположенных в различных регионах страны. Возможности современных цифровых технологий обеспечивают полимодальное восприятие школьниками ценных артефактов, собранных в различных музеях и выставочных залах Поднебесной. Просмотр виртуальных экспонатов, сопровождаемый комментариями экскурсоводов, вызывает яркий эмоциональный отклик, стимулирует познавательный интерес обучающихся к великому прошлому страны, способствует развитию чувства национальной гордости за историю и культуру Родины, стремление внести свой вклад в её процветание [Там же, с. 66-67].

Экспертный анализ работы, осуществляемой в патриотических центрах в течение 40 лет, позволил выявить беспрецедентный по своей значимости для формирования духовно-нравственного облика современных граждан Китая результат. Активное вовлечение в неё сотен миллионов китайцев – представителей разных поколений более 56 этнических групп, проживающих на территории современного Китая, свидетельствует о фактическом превращении КНР в уникальную площадку, на которой в условиях XXI столетия осуществляется поиск и апробация инновационных практик патриотического воспитания, опирающихся на исторический опыт и адаптацию лучших мировых достижений в этой области [1, с. 243].

Не менее существенная роль в расширении масштабов деятельности, проводимой государством в русле патриотического воспитания населения, отведена системе дополнительного музыкального образования, и, в частности, такому её локальному сегменту как обучение игре на фортепиано, интерес к которому в настоящее время стремительно растёт. Согласно статистическим данным, приведённым Китайской ассоциацией музыкантов, в 2023 году число желающих освоить пианистическое искусство превысило 60 миллионов человек. Стремление детей приобщиться в фортепианному исполнительству всемерно поощряется родителями, которые рассматривают данный вид

деятельности в качестве «необходимой составляющей духовного развития человека, средством, способным возвысить его до уровня национальной доктрины: вывести Китай на первое место в мире (не только в области экономики, но в плане национального авторитета в мировой культуре)» [14, с. 62].

Решение задач по формированию у обучающихся чувства любви к национальному музыкальному наследию и гордости за его историческое значение в мировом художественном пространстве осуществляется преподавателями в процессе аудиторных занятий и внеклассных мероприятий путём приобщения молодого поколения к лучшим образцам фортепианной музыки, созданной китайскими композиторами XX-XXI столетий. Анализ методической документации, регламентирующей деятельность различных звеньев системы профессионального музыкального образования (школа, колледж, ВУЗ), показывает, что органичной частью учебного репертуара являются сочинения замечательных представителей композиторской школы Китая – Ван Лисяня, Ван Цзяньчжона, Дин Шаньдэ, Инь Чэнцзуна, Ли Инхая, Сэй Чжэнминя, Хэ Лутина, Хуан Хувэя, Чжао Сяошэна, Цзян Вэнье, Чу Ванхуа, Чэнь Пейсюня и многих других.

Фактором огромного значения, способствующим укреплению патриотических чувств учащихся и стимулирующим мотивацию молодых музыкантов к изучению национального репертуара, является интерпретация сочинений китайских авторов триумфаторами национального фортепианного искусства Лю Шикунем и Инь Чэнцзуном, а также представителями нового поколения пианистов КНР, таких как Ланг Ланг, Ли Юнди, Чен Са, Фу Цун, Жуй Мин и др. Благодаря их выдающимся достижениям национальные фортепианные опусы обретают всё большее признание на международной музыкальной арене. Слушательская аудитория за пределами Китая получает возможность ознакомиться с художественно-образным содержанием национальной фортепианной музыки, глубже осознать её специфические черты. Наряду с этим популяризация китайскими исполнителями национального репертуара активизирует рост интереса к нему у авторитетных представителей пианистического искусства различных стран мира, всё чаще включающих сочинения авторов Поднебесной в программы своих клавирабендов. Одним из ярких подтверждений тому стало исполнение победителем конкурса им. П. И. Чайковского Сергеем Давыдченко знаменитого Концерта для фортепиано с оркестром Инь Чэнцзуна «Хуан Хэ» («Жёлтая река»), состоявшимся в Москве 22 ноября 2024 года в рамках III Московского фестиваля фортепианной музыки имени Эмиля Гилельса [15].

Обзор сборников национальных фортепианных произведений убеждает в разнообразии стилистики и выборе композиторами жанровых моделей для воплощения художественного содержания. Большинство сочинений являют собой образцы программной музыки. Как отмечают исследователи Ли Чжэн и Е. П. Красовская, в значительной части пьес, сочинённых в первой половине XX века, доминирует картинный вид программности, примеры которого представлены безмятежными пейзажами, портретными зарисовками, жанровыми сценами народных празднеств, традиционных игр и обычаев, различными состояниями внутреннего мира человека. Указанный диапазон образов воплощается композиторами с помощью определённых средств музыкальной выразительности: линеарное развёртывание мелодии, текучесть, преобладание вариационных принципов развития использование малых композиционных структур, стремление к импровизационности и свободе формы. Их исполнительское освоение осуществляется китайскими обучающимися на основе национальных традиций: культивирования эстетики содержания, передачи духовного состояния покоя (созерцания) и достижения технического совершенства исполнения [16].

Раздвижение границ художественного содержания, столь характерное для большинства сочинений второй половины прошлого столетия, способствовало утверждению новых структур с развёрнутой последовательно-сюжетной программностью, допускающей конфликт (или сопоставление) контрастных образных сфер. Указанный процесс повлёк за собой обновление музыкального языка и средств художественной выразительности, что нашло отражение не только в способах изложения музыкального материала (полифонизации фактуры) и стремлении композиторов к смелым стилевым, жанровым, мелодическим, ладовым и гармоническим экспериментам, но и во внешнем (визуальном) оформлении сочинений. Наряду с заглавиями фортепианных опусов китайские авторы стали предварять нотный текст своих произведений эпиграфами, рисунками и предисловиями, помещать в конце отдельных пьес поэтические послесловия (последнее является ярким выражением использования в музыке художественных техник, заимствованных из традиционной китайской живописи гохуа) [Там же].

Указанные «атрибуты» программных сочинений, материализованные в нотном тексте с помощью возможностей смежных видов искусства (живописи, скульптуры, литературы, кино и др.) выступают для исполнителей (и слушательской аудитории) своеобразной квинтэссенцией музыкального содержания. Позволяя конкретизировать определяющий вектор исполнения, они, безусловно требуют к себе внимательного отношения, глубина которого зависит от степени развития культурного и профессионального тезауруса, подключения к работе над звуковым образом механизмов воображения и фантазии.

Перечисленные особенности оказали влияние на интерпретационные процессы, утвердили ***необходимость исполнительского подхода к звуковому образу*** не только на основе аналитического изучения имманентных возможностей «самой музыки», но, и ***путём*** выхода за рамки нотного теста в сферу взаимодействия искусств и ***привлечения возможностей полихудожественного подхода.***

Наше наблюдение за практикой освоения содержания программных музыкальных образов в университетах Китая показывает, что работа над ними в фортепианном классе ограничивается кратким знакомством обучающихся с биографией композитора, осуществлением теоретического анализа формоструктуры и средств музыкальной выразительности изучаемых произведений, а также поиском приёмов преодоления встречающихся в них технологических трудностей. В гораздо меньшей степени уделяется внимание исполнительскому изучению «художественной биографии» само*го* музыкального сочинения как особого – программного – феномена, содержание которого определяется многими имманентными факторами: значимым историческим событием, национальным символом, сюжетом драмы или легенды, конкретным живописным полотном, картинами народного праздника, что требует активного расширения культурного багажа в области смежных искусств. Так, например, при работе над широко представленными в китайской фортепианной литературе транскрипциями, созданными на основе известных оригинальных инструментальных и вокальных произведений, не редки случаи недостаточного внимания со стороны преподавателей к информации о первоисточнике, вдохновившем композитора на создание фортепианного инварианта. Прояснение содержания звуковой идеи зачастую ограничивается в этом случае ознакомлением студентов с особенностями звучания национальных инструментов (с целью воссоздания на фортепиано их тембрового очарования) или беглым просмотром репродукций картин китайских живописцев для уточнения общего настроения и колорита звучания пьесы.

Преобладание на занятиях в фортепианном классе монохудожественных (понимаемых зачастую в ремесленно-техническом значении) методов, недостаточная

осведомлённость педагогов о возможностях современных подходов и технологий освоения программного музыкального содержания на основе активизации механизмов воображения и фантазии, сетование на отсутствие необходимого времени для осуществления этой работы в классе фортепиано приводит к постепенной утрате интереса обучающихся к национальному репертуару, порождая индифферентное отношение к собственной культуре.

Анализ опубликованной в последние годы научно-методической литературы показывает, что китайскими исследователями ведётся активный поиск инновационных приёмов, способствующих глубокому и всестороннему освоению художественного содержания фортепианных образцов китайских композиторов. Так, исследователем Сун Бэйни на методологическом уровне подчёркивается важность контекстуального подхода – обращения при изучении современных китайских произведений к многоуровневому контексту, рассмотрению социальных тенденций и культуролого-эстетических характеристик времени, в русле которых создавались фортепианные опусы: «Только в этом случае можно глубже понимать эмоции, которые хотел выразить автор и лучше интерпретировать произведения» [17]. В ряде научных работ акцентируется внимание на овладении музыкальным содержанием образцов национального репертуара путём применения семиотического, герменевтического [18] и междисциплинарного подходов [19].

Вместе с тем наибольший интерес научно-педагогического сообщества вызывают возможности адаптации в процесс освоения сочинений китайских авторов полихудожественного подхода, разработанного в России для системы общего музыкального образования [20]. И это не случайно. В рамках полихудожественного подхода раскрытие содержания музыкального феномена осуществляется сквозь призму полифонического (стереоскопического) восприятия и отражения художественных образов, путём синтезирования выразительных возможностей звука, пластики, движения, цвета, ритма, слова, знака, символа в их взаимодействии. Облегчая вхождение учащегося в мир художественного содержания, данный подход открывает новые возможности воспитания личности, способствует её социокультурной ориентации, нравственному формированию, творческому развитию.

Рассмотрим возможности применения элементов данного подхода на примере исполнительского освоения Сюиты-каприччио «Звуки храма» («随想组曲 – 灵隐之声») – одного из ярких образцов национального репертуара, созданного композитором Чу Ванхуа в 1982 году [21, с. 206-227]. В первоначальном варианте сочинение было названо автором «Китайская сюита».

Пропедевтическим условием погружения в мир программного содержания на основе предлагаемого подхода должно стать углубление «знаниевой составляющей» обучающихся путём:

• прояснения представлений о программности как особом феномене, основанном на установлении взаимосвязей музыки с другими видами художественного отражения действительности;

• ознакомления с биографией и литературным наследием композитора, рассмотренной сквозь призму принадлежности автора к древнейшей культуре образованного класса «вэньжэнь», эстетика которой основана на идее взаимодействия четырёх художественных сфер: музыки, живописи, литературы и шахмат;

• осознания стилистических и жанровых особенностей творчества Чу Ванхуа (тесном переплетении в нём национальной специфики и европейского письма – додекафонной техники с опорой на серийный тип тематизма);

• подробным анализом формы произведения и средств музыкальной выразительности, выбор которых предопределён идеей взаимодействия искусств.

В качестве серьёзного подспорья в прояснении этих важнейших «слагаемых» глубинного овладения музыкальным содержанием может выступить анализ учащимися специально отобранной педагогом фортепианного класса научно-методической литературы, посвящённой творчеству Чу Ванхуа, теоретическому и искусствоведческому исследованию его произведений [22; 23; 24; 25].

Начальным шагом прояснения сакральной сферы программного образа должно стать сосредоточение внимания обучающихся *на заглавии* произведения и отдельных его частей, а также анализе содержания *поэтического «послесловия»,* представленного автором в конце сюиты на китайском и английском языках.

Заголовок сюиты отсылает к конкретному образу – впечатлениям композитора о знаменитом буддистском храмовом комплексе (монастыре) Линъинь в Ханчжоу, построенном во времена правления династии Восточная Цзинь 1600 лет назад. В переводе с китайского название Линъинь означает «уединение души».

Прояснению господствующего в музыке настроения будет способствовать *применение на занятиях «художественной машины времени»* – кинематографа – специально организованного и педагогически управляемого просмотра отобранных преподавателем фрагментов документальных и художественных фильмов о древних монастырях страны (представленности в них 3-х религий), духовной жизни монахов, внутреннем устройстве и символике храмов, видах колоколов (с прослушиванием звучания) в зависимости от их сакральной миссии [26 и др.].

Анализ кинолент позволит студентам яснее ощутить царящую в культовых местах Китая атмосферу покоя и духовного умиротворения, формирование которой происходило в течение столетий. В храмах Линъинь она обусловлена не только особой энергетикой многочисленных культовых сооружений (около 300 статуй Будды), но и влиянием естественной архитектуры – уникальных природных ландшафтов с обилием зелёных холмов, пагод и гротов, скал, ниш, небольших пещер, окутанных вечными туманами крутых каменных лестниц (храм построен на горе), благодаря которым павильоны, следуя друг за другом, устремляются в небесную высь. Не удивительно, что на протяжении многих веков это священное место являлось домом для тысяч монахов, искавших истину и покой, стремящихся к гармонии и духовному совершенствованию.

Не менее значимой «составляющей» полихудожественного подхода, проясняющей характер звуковых образов, может стать привлечение в процесс фортепианных занятий *возможностей фотоискусства* путём посещения обучающимися виртуальных выставок известных фотохудожников, чьи работы повествуют о духовной жизни храмового комплекса Линъинь в XXI столетии [27].

Полученные от просмотра видео- и фоторядов впечатления окажут положительное влияние на поиск обучающимися исполнительских средств выразительности в передаче таких сонорно-колористических эффектов сюиты как колокольный звон, оригинальных фонических находок композитора, нашедших выражение в игре обертонов пустых созвучий в предельно удалённых регистрах, тонком взаимодействии контрастных штрихов и контрастных тембровых линий; исполнении на длинной правой педали кластеров и сфорцандо, имитирующих тембр ударных (там-тама) и подчёркивающих их ритуальную функцию.

Существенную помощь в конкретизации музыкального содержания сюиты окажет *анализ поэтического «послесловия»*, в котором композитор даёт словесное описание не только красочных картин природы провинции Сычуань (Южного царства) и сооружений архитектуры, но и показывает обусловленную долгими временн*ы*ми странствиями

эволюцию внутренних взглядов главных героев на прошлое. В художественном переводе послесловия на русский язык, выполненном исследователем Цюй Ва, поэтическая картина сюиты выражена композитором следующими словосочетаниями: «красота горного пейзажа Южного царства», «застывшие в дремучем лесу храмы, молельные дома», «одинокий силуэт монахини под лунным светом [22, с. 50].

Наличие поэтического «послесловия» свидетельствует об обращении Чу Ванхуа к художественным техникам, заимствованным из *традиционной китайской живописи гохуа* (буквально – «живопись страны»), что подтверждает приверженность композитора эстетике «вэнжэнь». Дифференциации представлений студентов об особенностях техники гохуа – особом сочетании на картине рисунка, каллиграфии и поэзии, при котором изображение соседствует с поэтической строкой, состоящей из нескольких десятков иероглифов, будет способствовать просмотр (с последующим анализом) образцов пейзажной живописи художников Цзин Хао (кит. 荆浩, ок. 855–915), Гуань Туна (кит. 关仝 ок. 906–960 гг.), Ли Чэна (кит. 李成, 919–967 гг.), творивших в эпоху «Пяти Династий и Десяти Царств» [28], а также выразительное чтение стихотворений китайского поэта эпохи Тан – Ли Бо [29], в творчестве которого переплетаются элементы даосизма, буддизма и конфуцианства. Красота и величие живописных образов, лёгкость и воздушность поэтических строк, обилие в них сравнений и метафор, сочетание простоты и изящества позволят обучающимся ярче ощутить заключённое в музыкальных звуках душевное настроение, нагляднее представить эмоциональную наполненность образов сюиты, живописность содержания музыки, конкретизируемые композитором в послесловии вербально.

Указанные возможности полихудожественного подхода благотворно влияют на прояснение связи произведения Чу Ванхуа *с философией буддизма*, который, «попав на китайскую почву, был модифицирован под влиянием специфического способа китайского мышления, превалирования в нём реализма над мифическим воображением» [30, с. 103]. Привлечение ассоциативных рядов из смежных видов искусства поможет обучающимся понять сосредоточение композитора на важнейших для китайской ментальности проблемах – необходимости следования по пути духовного совершенствования к обретению гуманистического духа, олицетворением которого являются идеи золотой середины, гармонии как этической и эстетической необходимости, единства неба и человека. Постижение глубинной сути вещей подобно крутому подъёму к вершине горы. Оно требует овладения искусством медитации и созерцания, дающих нужный настрой, приближая к обретению истины.

Осознание указанных особенностей содержания способствует уточнению представлений обучающихся об особенностях драматургии сюиты – доминировании в ней медленных темпов и эпизодов созерцательного характера, подчёркивающих глубокую взаимосвязь музыки с философией буддизма. При этом за внешней статичностью формы в содержании сюиты скрыта внутренняя динамика, подсказка которой содержится в программных заголовках, предписанных отдельным частям произведения.

Сюита состоит из трёх частей. Между тем программное название имеют лишь две из них – начальная и заключительная. Заглавие первой части отсылает к «размышлениям монаха и напевам древнекитайских поэм», заголовок третьей – к «воспоминаниям монахини и колоколам дремучего леса». Содержание средней части (при отсутствии в ней названия) конкретизируется композитором путём обращения к жанрам европейской музыки (серенада, токката и канон), что позволяет «трактовать её как связующее звено в мысленных странствиях монаха и монахини: это их прошлая мирская жизнь» [22, с. 50]. Выявление этой особенности сфокусирует внимание обучающихся на необходимости выстраивания сюжетной линии музыкального образа во времени, подобно тому, как это происходит в произведениях европейской литературы. Развёртывание музыкальной формы

в направлении «от прошедшего к будущему», осуществляемое в опоре на навыки перспективного мышления и антиципации, станет залогом творческого воссоздания целостности художественной идеи сюиты: тернистый, сложный и наполненный духовными поисками истины путь героя через временны*е* странствия приводит его в финале к трансформации внутреннего взгляда на прошлое [Там же].

Наряду с анализом содержания послесловия на китайском языке, чрезвычайно важно обсудить с обучающими английский вариант предписанной Чу Ванхуа программы, в котором композитором подчёркнута внутренняя связь заключительной части сюиты с пекинской оперой. Анализируя особенности этой связи, исследователь Цюй Ва отмечает: «Импровизационная каденция, открывающая коду и основанная на свободной двенадцатитоновой серии, чётко отграничивает раздельную игру правой и левой рук только на чёрных и белых клавишах. Такое сопоставление приводит, по сути, к двойному эстетическому эффекту. С одной стороны, разграничение фортепианного пространства на “чёрное” и “белое” адресует исполнителя и слушателя к одному из важнейших видовых качеств пекинской оперы, где контраст двух цветов используется для динамизации сценического действия. С другой стороны, возникает неожиданное переключение временн*о*го сознания из реальности чистой музыки, связывающей нас с прошлым (серенада и канон второй части сюиты), в реальность традиционного театра» [22, с. 50].

В этой связи ещё одним действенным вектором полихудожественного подхода к освоению музыкального содержания сюиты может стать ознакомление обучающихся *с особенностями пекинской оперы* (京剧 jīngjù) – уникального культурного символа Китая, объединяющего музыку, вокал на высоких нотах, мимику, жестикуляцию и акробатику. Наряду с этим важно рассмотреть её важнейшие атрибуты – амплуа персонажей и маски (цзинцзюй), символическое значение которых определяется выбором цвета (красный, чёрный, жёлтый, белый) и формой грима. Установление параллелей с театральным видом искусства окажет положительное влияние на овладение студентами-пианистами приёмами музыкальной декламации, благотворно отразится на речевом процессе выразительного произнесения музыкального содержания в поэтически-образном выражении, сформирует в сознании обучающихся представления о логике организации художественной идеи в музыке, познакомит с понятием сюжетности в музыкальном искусстве, разовьёт умение выстраивать музыкальное содержание по законам драматургии.

В завершение статьи отметим, что сегодня, в контексте решения поставленных партией и правительством задач патриотического воспитания молодёжи, обращение к творчеству современных национальных композиторов в учебном процессе фортепианного класса имеет не только ярко выраженное просветительское значение. «Продвижение и популяризация китайских фортепианных произведений – высокая ответственность и миссия музыкального образования страны. Преподаватели, развивая у студентов интерес к изучению китайских фортепианных произведений, в конечном счете, воспитывают понимание национальной культуры и гордость за свою страну» [17, с. 55].

Рассмотренные в статье векторы полихудожественности являются важными дидактическими ориентирами в совместной работе преподавателя и обучающегося над освоением художественного содержания сюиты «Звуки храма» Чу Ванхуа. Их применение станет для студентов важным шагом на пути создания индивидуальной исполнительской трактовки звукового образа, основанной на глубоком проникновении в национальные культурные традиции. Знание механизмов полихудожественного подхода, владение особой системой методов, направленных на раскрытие внутреннего родства различных форм художественного отражения действительности, помогает обучающемуся ощутить музыкальный образ в разном сенсорном облике, что раскрепощает творческий потенциал музыканта, способствует полноценности осуществления интерпретаторской миссии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, Д. В. «Любить Родину, служить народу»: патриотическое воспитание на современном этапе развития Китайской Народной Республики / Д. В. Кузнецов // Российско-китайские исследования. – 2024. – Т. 8, № 3. С. 243–263.
2. Хуан, Т. Концепт «Патриотизм» в китайской языковой картине мира / Т. Хуан, Х. Лю // Политическая лингвистика. 2021. № 4 (88). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-patriotizm-v-kitayskoy-yazykovoy-kartine-mira (дата обращения: 05.10.2025)
3. Русско-китайский словарь сочетаемости слов, 2003. 4, 2255 с.
4. Сюй Лянбо. Новая теория патриотизма / Л. Сюй // Чанбай. 1998(04): Pp. 62-64.
5. Тао Синчжи. Полное собрание сочинений Тао Синчжи в 5 томах / С. Тао. – Чанша: Издательство Hunan Education Press, 1984.
6. Тан Чжуанбао. Исследования по воспитанию патриотизма / Ч. Тан // Журнал образования. 2024.20(01):31.
7. «Закон об образовании» (1995 г. Education Law of the People's Republic of China. URL: https://www.lawinfochina.com/Display.aspx?lib=law&Cgid=10947) (дата обращения: 05.10.2025)
8. «Закон о высшем образовании» (1999 г. Higher Education Law of the People's Republic of China. URL: https://chinaeducenter.com/en/cedu/hel.php (дата обращения: 05.09.2025).
9. «План осуществления патриотического воспитания в новую эпоху», обнародованный 12 ноября 2019 г. Центральный Комитет Коммунистической партии Китая и Государственный Совет издали «План осуществления патриотического воспитания в новую эпоху» (полный текст) China_Политический Treasury_The документ. URL: www.thepaper.cn. [2020-05-18]. (Архивировано из оригинала на 2019-12-19). https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_4934317] (дата обращения: 05.10.2025).
10. URL: https://www.gov.cn/yaowen/liebiao/202310/content_6911481.htm (Закон КНР о воспитании патриотизма: принят 24 октября 2023 года, вступил в силу 1 января 2024 года) (дата обращения: 02.02.2024)
11. Программа осуществления патриотического воспитания. Бюро Отдела пропаганды и агитации ЦК КПК. Пекин: 1994: 9.
12. Ван, Ц. Сравнительное исследование по патриотическому воспитанию китайских и российских студентов вузов / Ц. Ван // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12. № 5А. С. 715–719
13. Чжан, Ш. Роль центров патриотического воспитания в реализации идеи национального единства в Китае / Ш. Чжан, Н. В Карнаух // Отечественная и зарубежная педагогика. – 2024. – Т. 1, № 5 (101). С. 55–72.
14. Сюй, Б. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения / Б. Сюй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – №1. С. 59-68. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya (дата обращения: 11.10.2025)
15. Фестиваль фортепианной музыки имени Эмиля Гилельса завершился в Москве URL: https://smotrim.ru/article/4234431?ysclid=mfnqp932zn825297499(дата обращения: 11.10.2025).
16. Ли, Ч. Программные произведения китайских композиторов как предмет освоения в классе фортепиано в высших учебных заведениях Китая / Ч. Ли, Е. П. Красовская //

Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2017. – № 4 (20). – С. 97-111
17. Сун, Б. Произведения современных китайских композиторов как часть учебного репертуара фортепианного класса / Б. Сун // THEORIA: педагогика, экономика, право. – 2021. – № 3 (4). С. 51-56.
18. Сунь, П. Педагогические принципы обучения будущих учителей музыки умению семиотической интерпретации искусства / П. Сунь // The Scientific Heritage. 2017. №15-1 (15). С. 41-46.
19. Сюй, Минюй. Межпредметный подход в обучении подростков игре на фортепиано в системе дополнительного образования: специальность 5.8.2 – "Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное искусство (дополнительное образование, профессиональное обучение)) (педагогические науки)": диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук / Сюй Минюй. – Москва, 2025. 176 с.
20. Poly-artistic approach as a means of improving the piano training of students of the people's republic of China / C. Guan, E. P. Krasovskaya // Proceedings of the International Conference “Scientific research of the SCO countries: synergy and integration”. Part 2 - Reports in English (September 16, 2020. Beijing, PRC), Pp. 38-45.
21. Избранные фортепианные сочинения Чу Ванхуа. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010. 227 с.
22. Цюй, В. Фортепианная сюита Чу Ванхуа «Звуки храма» и интерпретация жанра китайскими композиторами XX века / В. Цюй // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: Сборник материалов и научных статей III международной заочной научно-практической конференции, Челябинск, 23 марта 2015 года / Главный редактор И. В. Безгинова. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, 2015. С. 46-54.
23. Цюй, В. Современный китайский композитор Чу Ванхуа в зеркале его литературного наследия / В. Цюй // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. N. 10 (48) Часть 2. Тамбов: Грамота, 2014. С. 202-205.
24. Yinan, Liu. Chinese Piano Music: the Role of Composer Chu Wanghua in the Evolution of Modern Piano Traditions in China (the Case of the "Sounds of the Temple" Capriccio Suite) / L. Yinan // Música Hodie. 2022, v.22, e73153. DOI: https://doi.org/10.5216/mh.v22.73153 URL: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/73153/39536 (дата обращения: 05.10.2025)
25. Ли, Л. Создание и исполнение фортепианного произведения Чу Ванхуа «Каприччио-сюита Голос Линъинь»: Магистерская диссертация Хэнаньского университета / Л. Ли // Журнал Хэнаньского университета /Journal of Henan University. Май 2012. No. 2. С. 16-60.
26. Китайские монастыри и храмы История Древнего Китая - смотреть онлайн в поиске Яндекса по Видео. URL: https://yandex.ru/video/preview/15318526936648074439 (дата обращения: 12.10.2025)
27. Монастырь Линъинь - описание и фото. Карта мест, туристические маршруты URL: https://geomerid.com/ru/place/monastyr-linin-hangzhou/overview/?ysclid=mixkh3szla957523562 (дата обращения: 15.10.2025)
28. Пейзаж эпохи "5 Династий и 10 Царств" - часть 1: Север | Oriental Mos Gallery | Дзен. URL: https://dzen.ru/a/YoJ_GHChLAutdnKG?ysclid=mg9hgc0wcz191534992 (дата обращения: 13. 10. 2025)

29. Би, Юэ. Проблемы освоения культуры китайского "золотого века": поэзия Ли Бо и русские переводы: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры": диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии / Юэ Би. – Москва, 2009. – 277 с.
30. Спешнев, Н. А. Особенности национальной психологии / Н. А. Спешнев. – М.: КАРО, 2011. – 336 с.

Цзя Мэнюй
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 870060529@qq.com

Jia Mengyu
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

КИТАЙСКИЕ ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ПЕСНИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-ВОКАЛИСТА: КОРРЕЛЯЦИЯ С ЗАПРОСАМИ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Аннотация. В статье анализируется значение китайских патриотических песен в практике учебных заведений современного Китая. Профессиональная подготовка педагога-вокалиста рассматривается в тесной взаимосвязи с запросами подрастающего поколения и важнейшими направлениями государственной политики в области общего и профессионального образования. Предоставлена классификация патриотического репертуара. Предложены методы и принципы освоения песенного материала. Приводится пример интеграции творчества Сянь Синхая в учебный процесс (на основе жанра «школьной песни» - сюэтан юэ-гэ).

Ключевые слова: китайские патриотические песни, музыкальное образование, урок музыки, творчество Сянь Синхая, кантата «Желтая река», изучение патриотических песен.

CHINESE PATRIOTIC SONGS IN VOCALIST TEACHER PROFESSIONAL TRAINING: CORRELATION WITH MODERN SCHOOL PRACTICE REQUIREMENTS

Abstract. The article analyzes the significance of Chinese patriotic songs in the practice of educational institutions in modern China. The professional training of a vocal teacher is considered in close connection with the needs of the younger generation and the most important areas of state policy in the field of general and professional education. The classification of patriotic repertoire is provided. Methods and principles of mastering song material are proposed. An example of integrating Xian Xinghai's work into the educational process is provided (based on the "school song" genre - xuetang yue-ge).

Keywords: Chinese patriotic songs, music education, music lesson, Xian Xinghai's works, the Yellow River Cantata, and the study of patriotic songs.

В китайской педагогической традиции музыке всегда отводилась особая роль не только как виду искусства, но и как мощному инструменту нравственного и патриотического формирования личности. Патриотическое воспитание является краеугольным камнем системы образования современного Китая. Профессиональная подготовка педагога ориентирована на потребности современной школьной практики, представляет собой целенаправленный и систематический процесс, интегрированный во все аспекты школьной жизни — от учебных планов до внеклассной деятельности. Его главная цель — формирование у молодого поколения чувства преданности родине, национальной идентичности и ответственности за будущее страны.

Особое место в этом процессе занимают уроки музыки, где через патриотические песни формируется любовь к Родине, чувство исторической преемственности и национальной гордости. Эти музыкальные произведения служат не только материалом для развития вокальных навыков, но и эффективным инструментом трансляции ценностей и консолидации национального самосознания подрастающего поколения.

Современная нормативная база по принципам и произведениям, способствующим формированию у молодежи уважительного и благоговейного отношения к Родине, закреплена в «Руководстве по патриотическому воспитанию» и «Стандартах музыкального образования», где четко прописана необходимость включения патриотического репертуара. Согласно государственным образовательным стандартам, не менее 30% музыкального материала на уроках должно составлять патриотическое и революционное наследие. Это соответствует общей задаче образования, сформулированной в политике «воспитания духа патриотизма» как основы морального развития личности.

С 1 января 2024 года в Китае вступил в силу новый Закон о патриотическом воспитании (中华人民共和国爱国主义教育法) [3], ознаменовавший новый этап в структуре и содержании современного образовательного процесса. Этот документ придал воспитательной работе всеобъемлющий и обязательный характер. Ключевым положением является требование интегрировать патриотическое воспитание во весь процесс школьного образования. Это касается абсолютно всех учебных заведений, включая частные и международные школы на территории Поднебесной. Как отмечает Лю Цзэ относительно системы подготовки профессионального певца: «вокальное образование в Китае развивалось при непрерывном идеологическом влиянии государства» [2, с.80]. Среди важнейших направлений выделяется культурный компонент, акцентирующий взаимосвязь с традиционным китайским музыкальным искусством, что призвано укреплять чувство общности китайской нации

Использование патриотических песен в китайских образовательных учреждениях имеет глубокие исторические корни, восходящие к периоду становления КНР. В 1950-60-е годы такие песни, как «Марш добровольцев» (нынешний гимн КНР) и «Без Коммунистической партии нет нового Китая», активно внедрялись в учебные программы как отражение революционного духа и социалистических идеалов.

Патриотический репертуар в китайских школах тщательно структурирован и делится на несколько ключевых категорий:

1. Революционные песни («Ода красному флагу» (红旗颂), «Социализм хорош»).
2. Песни о любви к Родине («Моя Родина» (我的祖国), «Большой Китай»).
3. Песни о Коммунистической партии («Без Коммунистической партии нет нового Китая»).
4. Современные патриотические композиции («Свет Китая», как «Когда мы проснемся» (何日醒).
5. Народные песни с патриотической тематикой.

Программа строится по принципу постепенного усложнения: в начальной школе дети разучивают простые мелодии с запоминающимися текстами, в средней школе добавляется исторический контекст, в старших классах проходит углубленный анализ музыкальных и поэтических особенностей.

Учителя музыки в Китае используют комплексный подход к преподаванию патриотических песен, который включает:

- Исторический экскурс — рассказ о событиях, послуживших основой для создания песни.
- Анализ текста — разбор ключевых понятий и образов.
- Вокальная работа — отработка чистого интонирования и эмоциональной выразительности.

– Междисциплинарные связи — интеграция с уроками истории, литературы и обществознания.

Патриотическое музыкальное воспитание не ограничивается уроками. Ежегодно проводятся школьные и городские конкурсы хорового пения патриотических песен, музыкальные фестивали к важным государственным праздникам, тематические вечера ко дню образования КНР (1 октября), патриотические песенные флешмобы в общественных пространствах. Особого размаха достигает подготовка к Национальному дню музыки патриотических песен, когда миллионы школьников по всей стране одновременно исполняют утвержденный репертуар.

В Китае органичное включение патриотических песен в школьное музыкальное образование — это не временное политическое требование, а культурная традиция, уходящая корнями в столетие современного образования, и яркое проявление глубокой интеграции эстетического и нравственного воспитания. От «школьных песен» поздней династии Цин, направленных на спасение нации, до «красных песен» новой эпохи, воспитывающих характер и вдохновляющих, эта практика всегда была тесно связана с судьбой нации и духом народа, формируя музыкальный учебный дискурс и систему образования с характерными китайскими особенностями. Интеграция патриотизма в музыкальное образование в китайских школах перекликается с развитием современной истории Китая и может быть условно разделена на несколько ключевых этапов, отражающих социальные потребности и образовательные цели различных исторических периодов.

Считается, что отправной точкой современного школьного музыкального образования в Китае стали «школьные песни» позднего периода Цин и раннего периода Республики. На фоне национального кризиса музыкальное образование с самого начала было наделено важной миссией, выходящей за рамки самого искусства. Его основной целью было воспитание «нового гражданина» с современным национальным самосознанием, проявляющимся, в частности, в «укреплении силы народа» (продвижении спорта и воинственного духа), «просвещении народной мудрости» (распространении новых научных знаний) и «воспитании народной добродетели» (воспитании современной гражданской морали).

В то время песни отличались сильным националистическим настроем, а такие произведения, как «Когда мы проснемся» (何日醒), «Китайцы» (中国男儿) и «Гимнастика» (体 操), напрямую отражали темы национального процветания, военной мощи и сопротивления иностранной агрессии той эпохи. В методике преподавания подчеркивался систематический характер преподнесения знаний и последовательность обучения, тем самым закладывая основу для базовой модели музыкального образования, аналогичной мировой образовательной практике.

После Движения за новую культуру 4 мая, под глубоким влиянием идеи Цай Юаньпэя о замене религии эстетическим образованием, музыка, как важная составляющая эстетического образования заняла легитимное место среди школьных уроков. Хотя цели музыкального образования в этот период по-прежнему строились на пропаганде коллективизма и стремления к прогрессу, акцент сместился на воспитание возвышенных эмоций, чувств любви к Родине и принадлежности к нации. Патриотическое воспитание все чаще осуществлялось через эстетические и эмоциональные каналы. Содержание музыкальных учебных программ начало стремится к интеграции западной (европейской) теории музыки, раскрытие аналогий в музыкальных процессах Китая и других стран. Методы обучения стали фокусироваться на интересах детей и практическом подходе в выстраивании учебного процесса.

Вступая в новую эпоху, изучение патриотических песен на уроках музыки становится в более систематичным, стандартизированным, насыщенным инновационными тенденциями и технологиями. Оно выходит за рамки простого освоения в классе, формируя целостную интегративную модель, охватывающую учебную программу, корпоративную школьную культуру и социальную практику. На уровне национальной политики стремление к созданию системы философского и социально-научного дискурса с китайской спецификой, стилем и духом указало путь развитию дискурса на уроках музыки. На практике патриотические песни являются не только учебным материалом, но и служат связующим звеном между такими общеобразовательными предметами, как история, китайский язык, а также идеологическое и политическое воспитание. В различных формах, таких как хоровые конкурсы, тематические групповые занятия, художественные флешмобы[1] и летние лагеря, они проникают в жизнь школьников и распространяются на более широкую социальную среду. Например, хоровой конкурс «Вспоминая историю, я участвую в построении сильной нации» (铭记历史·强国有我), организованный Чжэнчжоуской школой электронной информации и инженерии, где классы исполняли такие песни, как «Я люблю тебя, Китай» (我爱你中国) и «Я — часть поколения, строящего сильную нацию» (强国一代有我在), что значительно усилило у школьников чувство сопричастности и коллективной чести.

Интеграция патриотических песен в музыкальное образование имеет ценность, выходящую далеко за рамки самого обучения музыке, в наши дни она выполняет множество важных образовательных функций, формируя гуманитарное поле на основе потенциала музыкального искусства [см. об этом: 1]

Классические мелодии, такие как «Моя Родина» (我的祖国) и «Пение для Родины» (歌唱祖国), а также современные произведения, например, «Нация» (国家) в исполнении Лю Юаньюань, преобразуют абстрактные представления о нации и ее истории в осязаемые и понятные эмоциональные переживания благодаря своим прекрасным мелодиям и глубоко трогательным текстам. Во время пения ученики неосознанно сопереживают великолепным пейзажам, историческим битвам и патриотическим чувствам, изображенным в песнях, тем самым укрепляя свое чувство принадлежности к китайской нации как сообществу. Песни становятся аудиосимволами для формирования национальной идентичности и коллективной памяти.

Прекрасные патриотические песни — это также шедевры искусства. Когда ученики исполняют такие произведения, как «Ода красному флагу» (红旗颂), они не только испытывают патриотические эмоции, но и познают музыкальную структуру, гармонию и выразительность родных мелодий, тем самым повышая свою эстетическую грамотность. Такой воспитание людей через красоту и воздействие на них через эмоции более эффективно чем нравоучения или проповедь; музыкальное искусство воздействует на сердце и душу детей, достигая органичного единства эмоционального развития и воспитания ценностей.

От «Кантаты о Жёлтой реке» (黄河大合唱) до «Истории весны» (春天的故事) — эти и многие другие песни разных эпох отражают ход истории Китая. На уроках музыки, посвящённых таким историческим вехам, как «Движение 9 декабря», песни сочетаются с драматическими представлениями и декламациями, позволяя ученикам «путешествовать»

[1] Флешмобы с патриотической песней активно используются также и в сфере высшего образования, например, в практике таких университетов, как Фуданьский. Университетом Цинхуа разработана «система дополненной реальности с патриотической песней», эффективно привлекающая внимание молодежи новой эпохи.

по истории, лично переживать драматические события в судьбах своих предшественников, учиться ценить с трудом достигнутые успехи современной Китая и, таким образом, активно интегрировать свои личные идеалы в современную тенденцию национального развития.

Музыка обладает силой, которая выходит за рамки языка. Опыт Лю Юаньюань, члена Национального комитета Всекитайского собрания народных представителей и известной певицы, исполнившей песню «Нация» вместе с местными уйгурами во время своей исследовательской поездки в Синьцзян, наглядно демонстрирует уникальную роль патриотических песен в содействии обмену, общению и интеграции между этническими группами и построении общего духовного дома для китайской нации. Через музыку тонко передаются лучшие образцы традиционной китайской культуры, эффективнее осваивается учебный материал, формируется чувство единения, закладываются высокие патриотические идеалы в души и сердца учеников.

В настоящее время школы всех уровней в Китае используют различные инновационные подходы, чтобы сделать обучение патриотическим песням более увлекательным и эффективным. Аудиторная работа остается основной для изучения патриотических песен. Многие учебные заведения творчески используют революционные песни в качестве учебных примеров на своих курсах идеологической и политической теории, например, используя «Уроки Лэй Фэна» (学习雷锋好榜样) для объяснения духа преданности делу и «Историю весны» (春天的故事) для интерпретации реформ и открытости. Некоторые профессиональные музыкальные колледжи даже создали специализированные курсы, такие как «История китайской революционной музыки» (中国红色音乐史) для повышения квалификации учителей. В начальных и средних школах стало обычным делом включать наиболее распространенные патриотические песни в учебники по музыке и анализировать их в контексте исторического процесса.

Современная система образования КНР активно использует музыкальные произведения для укрепления государственной идентичности, чувства любви к родине и национального единства среди молодежи. В этом контексте творчество народного композитора Сянь Синхая (冼星海, Xiǎn Xīnghǎi 1905-1945) занимает исключительное место. Его произведения, особенно кантата «Желтая река», стали не только культурным достоянием, но и важным педагогическим материалом, систематически используемым на уроках музыки в школах по всему Китаю, а его взгляды и принципы остаются актуальными до настоящего времени [5].

Сянь Синхай вошел в историю как выдающийся композитор и музыкальный педагог, чья деятельность оказала значительное влияние на становление революционной музыки и формирование музыкальной системы нового Китая: «Сегодня, когда мы рассматриваем идеи музыкального образования Сянь Синхая, мы по-прежнему восхищаемся его ярким музыкальным мышлением» [4, с.11]. Творческий путь выдающегося композитора включает три основных периода:

1. Экспериментальные сочинения парижского этапа (1929-1935 годы).
2. Шанхайский период (1935-1938), когда композитор активно разрабатывал музыкальные формы, близкие к народной традиции.
3. Янъаньский этап (1938-1940) — наиболее плодотворный в плане создания патриотических произведений.

Именно в Яньане, центре революционного движения, Сянь Синхай полностью сформулировал свои взгляды на музыку как на искусство, служащее народу. Он подчеркивал массовый характер музыки, ее роль в политической агитации и сплочении нации. Его педагогическая практика опиралась на марксистско-ленинскую теорию

искусства, а ключевым принципом была тесная связь музыкального творчества с социально-историческими реалиями Китая.

Безусловно, самым известным произведением Сянь Синхая является кантата «Желтая река» («Хуанхэ»), созданная в 1939 году. Кантата представляется вершиной творчества и несомненным педагогическим феноменом. Это монументальное произведение было написано за шесть дней в Яньане и вдохновлено патриотическим стихотворением Гуан Вэйжаня. Кантата стала символом стойкости китайского народа в годы Войны сопротивления японским захватчикам.

Образ реки Хуанхэ, «Матери-реки», колыбели китайской цивилизации, сделал произведение глубоко национальным по духу. По словам композитора Цзо Чжэньгуаня, «такое произведение… означает, что китайская нация и китайский народ не могут быть побеждены внешними врагами». Произведение стало первым в истории китайской музыки масштабным сочинением в жанре кантаты и дало мощный толчок развитию национальной хоровой культуры. Произведение неоднократно перерабатывалось, включая известную версию для фортепианного концерта. Оно вошло в репертуар балетных постановок, таких как балет «Желтая река» Национального балета Китая. Кантата остается обязательной частью программ музыкальных вузов и регулярно исполняется во время национальных праздников.

Включение произведений Сянь Синхая, и особенно «Желтой реки», в школьную программу по музыке — это систематическая и многогранная педагогическая работа. Учителя используют несколько взаимосвязанных аспектов.

1. Историко-контекстуальный аспект: Учащимся рассказывают об историческом периоде создания произведения — Войне сопротивления Японии, что позволяет понять пафос и эмоциональную силу музыки.

2. Аналитический аспект: Анализ музыкальной формы и содержания. Школьники изучают структуру кантаты, ее связь с поэтическим текстом, использование национальных мелодических мотивов и западных музыкальных техник.

3. Практический аспект: коллективное исполнение. Массовое пение — ключевой элемент урока музыки и произведения. Это отражает саму идею композитора о «массовой песне» (юэ-гэ) как жанре, сплачивающем людей. Хоровое исполнение фрагментов «Желтой реки» на школьных мероприятиях — распространенная практика.

4. Междисциплинарный аспект: Тематика произведений Сянь Синхая интегрируется с уроками литературы (изучение поэзии), истории (период войны) и обществознания (темы патриотизма и национального духа).

Пример интеграции творчества Сянь Синхая в учебный процесс (на основе жанра «школьной песни» - сюэтан юэ-гэ):

1. Подготовительный этап: Учитель знакомит класс с биографией Сянь Синхая, его ролью как педагога.

2. Аудирование и анализ: Прослушивание ключевых частей «Желтой реки». Обсуждение эмоций, музыкальных образов (река, борьба, победа).

3. Вокальная работа: Разучивание наиболее доступных и мелодичных фрагментов. Акцент на четкой дикции и эмоциональной выразительности.

4. Закрепление и рефлексия: Беседа о современном значении произведения. Творческие задания (рисунки, эссе) на тему «Что значит для меня «Желтая река» сегодня?».

Воспитательные цели, достигаемые через изучение творчества Сянь Синхая:

– Формирование патриотических чувств: любовь к родине, уважение к ее истории и культуре.

– Развитие национальной идентичности: осознание себя частью великого народа с богатой историей.

– Воспитание гражданской ответственности через пример служения искусству народу и стране.

– Эстетическое и нравственное развитие: приобщение к высокому искусству, понимание связи красоты и духовного содержания.

Наследие Сянь Синхая продолжает играть важную роль в китайской музыкальной педагогике. Его произведения, созданные в суровые годы войны, пережили свое время благодаря глубокой художественной ценности и искреннему патриотизму. На уроках музыки они служат не просто историческим памятником, а живым инструментом диалога между поколениями. Изучение кантаты «Желтая река» и других произведений композитора позволяет современным школьникам ощутить связь с историей своей страны, понять ценность национального единства и культурной преемственности. Музыкальное направление «синь инь-юэ», к которому принадлежит творчество Сянь Синхая, обладает значительным педагогическим потенциалом для патриотического воспитания. Патриотические песни Сянь Синхая на школьных уроках музыки выполняют двойную функцию: они являются объектом изучения музыкальной культуры и одновременно эффективным средством формирования мировоззрения, что полностью соответствует традиционным для Китая представлениям о воспитательной роли искусства. В этом заключается непреходящая ценность и актуальность творчества композитора для современной китайской системы образования.

Профессиональная подготовка педагога-вокалиста гибко реагирует на вызовы и потребности современной школьной практики. Патриотические песни на уроках музыки в Китае представляют собой сложный социокультурный феномен, выходящий за рамки общего музыкально-эстетического развития школьников. Это эффективный инструмент формирования национальной идентичности, исторической памяти и гражданской ответственности. Через эмоциональное воздействие музыки и поэзии ценности патриотизма усваиваются на глубоком, личностном уровне. Система продолжает развиваться, отвечая на вызовы времени — обновляется репертуар, совершенствуются методики, но неизменной остается основная функция: воспитание поколения, которое через любовь к родной культуре и истории способно внести вклад в развитие страны. Музыка в этом процессе служит не просто учебным предметом, а мостом между поколениями, зеркалом национальной души и инструментом созидания будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исупова Т.С. Дисциплина «Гуманитарность музыкального искусства в контексте художественной культуры» /Исупова Т.С., Иванилова Т.В.// Гуманитарные технологии в музыкальном искусстве и образовании: учебно-методический комплекс по сетевой образовательной программы. Сер. "Программа стратегического развития" Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена; научный редактор: Т.С. Исупова. — Санкт-Петербург, 2014. — С. 104-115.
2. Лю Цзэ Эволюция идеи патриотического воспитания обучающихся средствами вокальных произведений в КНР / Лю Цзэ // Известия ВГПУ. — 2019. — №9 (142). — С.80–84.
3. Перевод Закона Китайской Народной Республики о патриотическом образовании // Персональный сайт Андрея Викторовича Третьякова. — URL: https://andreytretyakov.ru/publications/china-on-patriotic-education/ (дата обращения: 12.11.2025).
4. Ян Боюань. Аксиологические основания музыкального образования в Китае: на примере творчества Сянь Синхая / Ян Боюань // Мир науки. Педагогика и психология. 2025. №3. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologicheskie-

osnovaniya-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae-na-primere-tvorchestva-syan-sinhaya (дата обращения: 12.11.2025).

5. Ян Боюань. Современные практики обращения к творчеству Сянь Синхая в музыкальном образовании Китая / Ян Боюань // Мир науки, культуры, образования. 2025. №5 (114). С. 263–267.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук, профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru
Корепина Софья Витальевна
аспирант департамента музыкального искусства института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Gribkova Olga V.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Korepina Sofia V.
Postgraduate Student, Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

МОТИВАЦИОННО-ЦЕННОСТНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ВОКАЛИСТОВ

Аннотация. Статья рассматривает мотивационные предпосылки самостоятельной работы вокалистов – исполнителей. Делается вывод о необходимости специально разрабатывать и диагностически обосновывать программы формирования самостоятельности, в том числе с опорой на цифровые средства самоконтроля и рефлексии.

Ключевые слова: профессиональное музыкальное образование, вокалисты, самостоятельная работа, саморегуляция, самодетерминация, межличностные отношения.

MOTIVATIONAL AND VALUE PREREQUISITES FOR INDEPENDENT WORK OF PROFESSIONAL VOCALISTS

Annotation. This article examines the motivational factors behind independent work among vocalists. It concludes that it is necessary to specifically develop and validate programs for fostering independence, including through the use of digital self-monitoring and reflection tools.

Keywords: professional music education, vocalists, self-directed work, self-regulation, self-determination, interpersonal relations.

Современные требования к профессиональной подготовке музыканта-исполнителя, в том числе профессионального вокалиста, усиливают значимость его самостоятельной работы, поскольку «самостоятельность как свойство личности является необходимым компонентом в любой сфере воспитания музыканта» [4, с. 155]. В условиях компетентностного подхода именно внеаудиторная деятельность становится тем пространством, где проверяется реальное умение студента ставить цели, отбирать средства и нести ответственность за результат. Исследования вокальной и инструментальной педагогики показывают, что без развитых навыков самопланирования, самоконтроля и рефлексии невозможны ни стабильное освоение репертуара, ни построение индивидуальной траектории художественного роста [4, с. 154–156]. Ограниченное

количество аудиторных занятий и высокая сложность профессионального репертуара приводят к тому, что основная часть становления исполнительских навыков фактически переносится в зону самостоятельной подготовки, где преподаватель присутствует лишь опосредованно — через заданные цели, методические рекомендации и систему контроля [4, с. 154–155]. В этих условиях самостоятельность музыканта выступает не только личностным качеством, но и ключевым профессиональным ресурсом, обеспечивающим способность к непрерывному саморазвитию, адаптации к меняющимся художественным и педагогическим требованиям и поддержанию творческой работоспособности на протяжении всей карьеры [4, с. 155–156].

При этом самостоятельность вокалиста не может сводиться к технической автономности, она включает мотивационную, ценностно-смысловую и рефлексивную готовность к длительной индивидуальной работе. Речь идет не только о способности разучивать материал без постоянного контроля педагога, но и о внутреннем принятии профессиональных целей, осмысленном отношении к избранному репертуару, умении выдерживать длительные циклы напряженной практики без утраты интереса и качества исполнения. В рамках зарубежного опыта самостоятельная деятельность трактуется как «музыкально-образовательное пространство, среда, обеспечивающая перманентность, содержательность и творческий характер вхождения в профессию» [6, с. 444], что подчеркивает её роль как особого культурного и ценностного контекста, а не просто формы организации учебного времени. Современные авторы также подчёркивают необходимость специальной подготовки, «обеспечивающей усвоение навыков и умений самостоятельной работы» вокалиста, а не их стихийного формирования на эмпирической основе [11]. В этот круг умений входят постановка реалистичных целей, планирование нагрузки, выбор стратегий работы с текстом и звуком, фиксация промежуточных результатов, самооценка и коррекция собственных действий. Вместе с тем обзоры показывают, что существующие российские исследования носят фрагментарный характер: внимание уделяется отдельным технико-исполнительским аспектам, тогда как комплексные программы, интегрирующие технический, интерпретационный, мотивационный и рефлексивный компоненты самостоятельной работы, разработаны в недостаточной степени [4, с. 155–156; 11]. Это приводит к тому, что мотивационно-ценностная и рефлексивная составляющие нередко остаются на уровне неосознанных установок и разрозненных советов педагога, не оформляясь в целостную систему педагогических средств и процедур, поддерживающих самостоятельность вокалиста.

Общепедагогические исследования подтверждают наличие системной проблемы и выходят за рамки узкопредметного обсуждения. Показано, что самостоятельная работа студентов должна быть ориентирована не на усвоение готовых знаний, а на развитие мышления, памяти, речи, умений работать с информацией, а также на самоорганизацию, саморегуляцию и саморефлексию [8, с. 304–309]. Тем самым она понимается как особое образовательное пространство, в котором студент учится ставить задачи, выбирать средства, оценивать результаты и корректировать собственные действия, то есть осваивает базовые механизмы профессионального саморазвития. При этом именно самостоятельная работа рассматривается как ключевой фактор становления практических навыков профессиональной деятельности, поскольку именно в ней «проверяется» применимость теоретических знаний в реальных или приближенных к реальным условиях [1, с. 340–343]. В диссертационных исследованиях подчёркивается, что самостоятельная деятельность студентов творческих специальностей представляет собой целенаправленный, мотивированный и ценностно нагруженный вид активности, требующий специально организованного педагогического сопровождения для перехода от внешней регуляции к внутренней [10]. Подчёркивается необходимость создания таких условий, при которых

студент не просто выполняет задания по инструкции, а постепенно осваивает позицию субъекта, способного проектировать собственную деятельность, рефлексировать её основания и последствия. Однако даже в этих работах речь идёт преимущественно об общих моделях самостоятельной учебной деятельности, а не о комплексных программах формирования самостоятельной исполнительской работы вокалистов, учитывающих специфику вокальной техники, сценического опыта и художественной интерпретации. В результате фиксируется противоречие между признанной в профессиональном музыкальном образовании значимостью самостоятельности и недостаточной методической обеспеченностью её целенаправленного формирования, особенно в области вокального исполнительства, где требования к качеству индивидуальной подготовки особенно высоки, а инструментарий педагогической поддержки остаётся фрагментарным.

Также нельзя не отметить, что в современных условиях подготовки музыканта-исполнителя возрастает требование к его самостоятельности как в учебной, так и в профессиональной деятельности. Усложнение профессиональной среды, необходимость быстро осваивать новые стили, форматы концертной и студийной работы, взаимодействовать с цифровыми платформами и медиасредой делают невозможным опору только на «ведущую» роль преподавателя или руководителя коллектива. В этой связи производственная практика рассматривается как пространство, где активизируются познавательная деятельность студента и его «самостоятельная работа в приобретении профессиональных компетенций» [2, с. 14–16]. Именно в условиях практики студент сталкивается с реальными требованиями работодателя, ограничениями времени и ресурсов, необходимостью самостоятельно принимать решения в репертуарных, организационных и коммуникативных ситуациях. Практика тем самым выступает своеобразным «полигоном», где выявляется реальная степень сформированности умений планировать собственную деятельность, оценивать её результативность и корректировать свои действия без постоянных подсказок педагога [2, с. 14–16].

Одновременно исследователи подчёркивают, что исполнительские качества музыканта включают не только техническую оснащённость, но и творческую активность, интерпретацию и стремление к новизне, «выражающиеся в стремлении к самостоятельности» [9, с. 281–283]. Речь идёт о способности артиста предлагать собственное видение произведения, работать с текстом и музыкальным материалом не шаблонно, а индивидуализировано, выстраивать личностно окрашенную художественную позицию. Такая творческая инициатива невозможна без развитой внутренней автономии: умения самостоятельно искать выразительные средства, пробовать различные интерпретационные решения, критически оценивать их художественную убедительность и соотносить с требованиями стиля и замыслом автора [9, с. 281–283]. Таким образом, вектор профессионального развития музыканта-исполнителя смещается от модели «исполнитель как носитель заданной техники» к модели «исполнитель как самостоятельный субъект художественной и профессиональной деятельности», где самостоятельность выступает интегральным показателем как профессиональной зрелости, так и творческого потенциала.

На фоне обозначенных теоретических и методологических предпосылок особую значимость приобретает эмпирическая диагностика реального уровня сформированности самостоятельной работы у вокалистов до внедрения каких-либо целенаправленных программ. Речь идёт не о формальной проверке успеваемости, а о целенаправленном выявлении того, как обучающиеся фактически планируют свою подготовку, организуют время, контролируют качество исполнения и осмысливают результаты. Важно не столько сразу предлагать модель её формирования, сколько объективировать те дефициты, которые складываются в условиях существующей системы профессиональной подготовки, несмотря на подчёркиваемую в теории роль самостоятельной деятельности [4, с. 155–156;

10]. Без такого предварительного «среза» любая программа рискует опираться на абстрактные представления о готовности студентов к самостоятельности и не совпадать с их реальными ресурсами и затруднениями.

Предварительное измерение регуляторных, мотивационно-ценностных и коммуникативных характеристик позволяет выявить, какие компоненты исполнительской самостоятельности развиты стихийно, а какие остаются «зоной ближайшего развития» и требуют системного педагогического сопровождения. Регуляторный компонент включает умение ставить цели, планировать последовательность действий, распределять нагрузку и отслеживать результат; мотивационно-ценностный — устойчивость интереса к профессии, осмысленное отношение к самостоятельной работе, готовность вкладывать усилия в долгосрочное развитие; коммуникативный — способность выстраивать конструктивный диалог с педагогом, принимать и перерабатывать обратную связь, аргументировать собственные исполнительские решения [4, с. 155–156; 10]. Для их диагностики могут использоваться разнообразные методические средства: опросники самооценки, анализ учебной документации (планы, дневники занятий), экспертные наблюдения, беседы и рефлексивные эссе. Полученные данные позволяют не только зафиксировать исходный уровень, но и задать приоритеты в проектировании педагогических вмешательств, в том числе связанных с внедрением цифровых инструментов самоконтроля и рефлексии, которые должны опираться на реально сформированные, а не предполагаемые регуляторные и ценностные основания.

В целом проведённый анализ теоретических и общепедагогических источников позволяет сделать ряд обобщающих выводов. Во-первых, самостоятельность музыканта-исполнителя, и особенно вокалиста, в современном профессиональном образовании выступает не частным качеством, а системообразующим ресурсом, который связывает между собой техническое владение инструментом (голосом), художественно-интерпретационное мышление и личностную позицию артиста [4, с. 154–156; 9, с. 281–283]. Именно в сфере самостоятельной работы проверяется готовность студента к принятию ответственности за собственное продвижение, к длительной целенаправленной практике, к переносу теоретических знаний в реальные или приближённые к реальным условия профессиональной деятельности [1, с. 340–343]. При этом самостоятельность понимается шире, чем техническая автономность: она включает мотивационно-ценностную, рефлексивную и коммуникативную составляющие, без которых невозможно ни устойчивое освоение репертуара, ни формирование индивидуального творческого почерка [4, с. 155–156; 6, с. 444].

Во-вторых, выявлено противоречие между декларируемой в теории значимостью самостоятельной работы и реальным состоянием её методического обеспечения в сфере вокального исполнительства. С одной стороны, общепедагогические и диссертационные исследования подчёркивают, что самостоятельная деятельность должна быть ориентирована на развитие самоорганизации, саморегуляции и саморефлексии, требуя специально организованного педагогического сопровождения для перехода от внешней регуляции к внутренней [8, с. 304–309; 10]. С другой стороны, имеющиеся разработки в области вокальной педагогики в основном касаются отдельных технико-исполнительских аспектов и не складываются в целостные программы, интегрирующие технический, интерпретационный, мотивационный и рефлексивный компоненты самостоятельной подготовки [4, с. 155–156; 11]. В результате значительная часть регуляторных и ценностных элементов самостоятельности оказывается предоставленной «стихийному» формированию, опирается на разрозненные советы педагога и личный опыт обучающегося, а не на систематизированный набор методических средств и процедур.

В-третьих, в условиях усложнения профессиональной среды и возрастания требований к гибкости, творческой инициативе и готовности к непрерывному самообразованию усиливается запрос на такие формы организации самостоятельной работы, которые позволяют одновременно поддерживать исполнительскую технику, развивать интерпретационную активность и формировать устойчивые регуляторные навыки. Производственная практика показывает, что именно уровень самостоятельности определяет способность молодого специалиста адаптироваться к реальным условиям художественно-профессиональной деятельности, принимать ответственные решения и выстраивать конструктивное взаимодействие с профессиональным сообществом [2, с. 14–16; 9, с. 281–283]. Это усиливает актуальность поиска инструментов, которые делают процессы планирования, самоконтроля и рефлексии более прозрачными и управляемыми для самого обучающегося.

Наконец, логичным шагом в преодолении выявленного методического дефицита выступает обращение к возможностям современных цифровых технологий как к потенциальной опоре для формирования исполнительской самостоятельности. Поскольку регуляторный, мотивационно-ценностный и коммуникативный компоненты самостоятельной работы поддаются предварительной диагностике [4, с. 155–156; 10], возникает необходимость теоретически обосновать и практически описать такие средства, которые смогут встроиться в индивидуальный цикл подготовки вокалиста и поддержать его самоконтроль и рефлексию на каждом этапе. В этом контексте цифровые инструменты (аудио- и видеозапись, аналитические программы, онлайн-платформы) рассматриваются как перспективный ресурс, способный перевести абстрактные требования к самостоятельности в конкретные, воспроизводимые формы деятельности и тем самым стать ядром её целенаправленного педагогического формирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуразакова А.Н., Эрзиев К.С. Самостоятельная работа студентов в становлении практических навыков профессиональной деятельности // Мир науки, культуры, образования. 2024. №. 3 (106). С. 340-343
2. Айкина Л.П. Активизация познавательной деятельности студентов-музыкантов в условиях производственной практики // Мир науки, культуры, образования. 2024. №. 3 (106). С. 14-16.
3. Духновский С.В. Диагностика межличностных отношений. Психологический практикум / С.В. Духновский. - СПб: Речь, 2010. 141 с.
4. Зенина Л.Л. Развитие самостоятельности студентов на занятиях по курсу фортепиано // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. №. 1. С. 153-160.
5. Костромина С.Н. Разработка и валидизация опросника «Виды самодетерминации личности» //Сибирский психологический журнал. 2024. №. 92. С. 84-105.
6. Лань Ян. Музыкально-образовательное пространство самостоятельной деятельности вокалиста // Гуманитарное пространство. 2025. Т. 14. №. 6. С. 444-450.
7. Моросанова В.И. Опросник В.И Моросановой «Стиль саморегуляции поведения-ССПМ 2020» // Вопросы психологии. 2020. №. 4. С. 155-167.
8. Никабадзе О.С. Самостоятельная работа студентов: технологии эффективной интеллектуальной деятельности // Kant. 2020. № 1 (34). С. 304–309.
9. Носова Н.А. Исполнительские качества музыканта как основа профессиональной деятельности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. №. 66. С. 281-288.

10. Попова О.В. Педагогическое сопровождение самостоятельной деятельности студентов творческих специальностей: дис. … канд. пед. наук. Воронеж, 2022. 191 с.
11. Юй Пин. К вопросу создания методики обучения самостоятельной работе вокалистов // Педагогика и психология образования. 2021. Т. 7. №. 4. С. 30-42.
12. Specific features of value orientations among the student youth in the context of digital transformation of the education system / R. S. Khammatova, O. V. Gribkova, M. M. Tkhugo [et al.] // World Journal on Educational Technology. – 2021. – Vol. 13, No. 2. – P. 297-306. – DOI 10.18844/wjet.v13i2.5714. – EDN FUXVZU.
13. 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.

Гиль Анастасия Дмитриевна
соискатель
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
Корноухов Михаил Дмитриевич
доктор педагогический наук, профессор
ГАОУ ВО «Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Gil Anastasia D.
Applicant
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University
Kornoukhov Mikhail D.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
A.S. Pushkin Leningrad State University

МОТИВАЦИОННЫЙ АСПЕКТ ОБУЧЕНИЯ ЛЮДЕЙ ПОЖИЛОГО ВОЗРАСТА СОЛЬНОМУ АКАДЕМИЧЕСКОМУ ПЕНИЮ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается мотивационный аспект обучения пожилых людей академическому вокалу в системе дополнительного образования. Подчёркивается, что если в традиционном учебном процессе мотивы часто обусловлены внешними факторами (карьерными целями, социальными нормами), то в геронтопедагогике на первый план выходят внутренние устремления обучающихся, сформированные многолетним жизненным опытом. Автор определяет основные типы мотивации, характерные для людей пожилого возраста, занимающихся академическим сольным пением, и приводит примеры заданий для каждого типа. Это, в частности, стремление к самореализации и творческому выражению, желание сохранить и улучшить когнитивные и физиологические функции, социальная мотивация как потребность в общении и принадлежности к общественной группе, эмоционально-психологический фактор пения как терапии, культурно-эстетическая и экзистенциальная мотивация. Также сформулированы рекомендации, позволяющие педагогам эффективно выстраивать и поддерживать учебную мотивацию в комплексном воздействии средств вокальной педагогики, геронтологии, герагогики и арт-терапии как целенаправленную подготовку к работе с этой специфической возрастной категорией.

Ключевые слова: система дополнительного образования России, обучение пожилых людей, вокальный класс, мотивационный аспект.

THE MOTIVATIONAL ASPECT OF TEACHING ACADEMIC SOLO SINGING TO THE ELDERLY IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Abstract. The article examines the motivational aspect of teaching academic vocals to the elderly in the system of additional education. It is emphasized that while in the traditional educational process, motives are often determined by external factors (career goals, social norms), in gerontopedagogy, the inner aspirations of students, formed by many years of life experience, come to the fore. The author identifies the main types of motivation typical for older people engaged in academic solo singing, and provides examples of tasks for each type. These include, in particular, the desire for self-realization and creative expression, the desire to preserve and improve

cognitive and physiological functions, social motivation as a need for communication and belonging to a social group, the emotional and psychological factor of singing as therapy, cultural, aesthetic and existential motivation. Recommendations are also formulated that allow teachers to effectively build and maintain educational motivation through the combined effects of vocal pedagogy, gerontology, geragogy, and art therapy as a targeted preparation for working with this specific age group.

Keywords: the system of additional education in Russia, the education of the elderly, vocal class, motivational aspect.

Мотивация — это сложный психолого-педагогический механизм, играющий особую роль в процессе обучения людей пожилого возраста академическому пению. Если в традиционном образовании мотивы часто обусловлены внешними факторами (карьерными целями, социальными нормами), то в геронтопедагогике на первый план выходят внутренние устремления, сформированные многолетним жизненным опытом.

Мотивация является ключевым фактором, определяющим успешность обучения в любом возрасте. В геронтологической педагогике мотивация приобретает особое значение. Ведь, как правило, пожилые люди уже «состоялись» в другой профессии, в ряде случаев, весьма успешно. Таким образом, карьерный мотив полностью исключён. Тем не менее, мотивационный аспект, несмотря на значительные трудности в овладении певческой технологии, имеет доминирующее положении в учебном процессе [6]. Это своеобразная «несущая стена» архитектоники обучения людей пожилого возраста академическому вокалу в современной системе дополнительного образования России. При неустойчивости, лабильности данного компонента, остальные - знаниевый, технологический, исполнительский – также будут «буксовать», показывая минимальную результативность [9].

Необходимо помнить, что для пожилых людей, решивших освоить сольное академическое пение, это не просто стимул к занятиям, но и важный элемент самоопределения, социальной адаптации и психофизиологического оздоровления. Основы геронтологической педагогики также подразумевают наличие ясного целеполагания у педагога. Это помогает установить правильную связь между ним и пожилым обучающимся, который, понимая мотивы своего преподавателя, будет чувствовать себя более цельным и успешным.

Геронтопедагогика — это особый вид педагогики, в котором важно учитывать особенности возрастной психологии. Достигая определенных лет, человек начинает отходить от социальной жизни, он больше не может работать, его физиологические возможности ограничены. В современном мире человек пожилого возраста часто остается без внимания, заботы, по сути являясь «выброшенным» на обочину жизни. Но это в корне неправильный и даже губительный подход как для отдельной личности, так и для общества в целом.

Понимание генезиса мотивации людей преклонного возраста позволяет создать благоприятные педагогические условия для достижения успеха в вокальном исполнительстве [4]. Поэтому детального рассмотрения требуют следующие вопросы:

- Почему люди пожилого возраста приходят в систему дополнительного образования, чтобы обучаться академическому вокалу?
- Какие внутренние и внешние факторы побуждают их к этому?
- Как педагог должен учитывать эти мотивы, чтобы выстроить эффективную систему обучения?

Разберем основные типы мотивации, характерные у людей пожилого возраста, занимающихся академическим сольным пением, и приведем примеры заданий для каждого типа мотивации.

1. Стремление к самореализации и творческому выражению.

В пожилом возрасте многие люди пересматривают свои жизненные приоритеты и ищут новые способы самовыражения. Академическое пение предоставляет возможность реализовать творческий потенциал, который мог быть невостребованным в более молодые годы. Для некоторых это исполнение давней мечты, для других – способ доказать себе и окружающим, что возраст не является препятствием для освоения сложных вокальных техник.

Задания:

- Исполнить текущий репертуар для близкого окружения: на встрече друзей, домашнем празднике.

- Найти площадку для исполнительской деятельности (концертный зал, досуговый центр, центр дневного пребывания, библиотека, санаторий).

- Предложить конкурсы, фестивали, где могут участвовать люди пожилого возраста.

2. ***Желание сохранить и улучшить когнитивные и физиологические функции.***

Исследования в области геронтологии подтверждают, что занятия вокалом положительно влияют на работу мозга, дыхательной системы и общий тонус организма. Пение требует концентрации, памяти, контроля дыхания, что способствует профилактике возрастных изменений. Многие пожилые люди осознанно выбирают вокал как средство поддержания здоровья.

Задания:

- Выбрать из предложенных педагогом на уроке или подобрать самостоятельно три упражнения на развитие когнитивной деятельности и разучить их с близкими.

- Отобрать из фонопедического метода развития голоса В.В. Емельянова 3-5 упражнений, продемонстрировать педагогу на уроке, разучить их с домашними или друзьями.

- Найти 3-5 упражнений из системы А.Н. Стрельниковой, продемонстрировать педагогу на уроке, разучить с близким окружением.

3. ***Социальная мотивация как потребность в общении и принадлежности к общественной группе.***

Для многих пожилых людей дополнительное образование становится способом преодоления одиночества [1]. Занятия вокалом в группе или индивидуально под руководством педагога создают чувство причастности к творческому процессу, формируют новые социальные связи. Хоровые и ансамблевые выступления также удовлетворяют потребность в коллективной деятельности.

Задания:

- При работе в форме мастер-класса, послушать своего товарища по обучению и найти 3 отрицательных характеристики его исполнения и 3 положительных, аргументировать их.

- Выбрать 3 новых произведения для своего репертуара или репертуара товарищей по студии, которые были написаны в последние 5 лет.

- Подобрать 3 редко исполняемых произведения для своего репертуара или репертуара товарищей по студии.

- Договориться с товарищем (или несколькими) и предложить варианты исполнения вокального ансамбля.

- Выучить и исполнить в финале концерта песню хором с другими участниками студии.

- Посмотреть музыкальное представление (опера, балет, мюзикл, концерт), рекомендованное педагогом, обсудить с педагогом и товарищами, подготовить аргументы в пользу как положительных, так и отрицательных отзывов.

4. Эмоционально-психологический фактор пения как терапии.

Академический вокал требует глубокого эмоционального включения, что способствует снятию стресса, уменьшению тревожности и даже борьбе с депрессивными состояниями. Для пожилых людей, переживающих кризисные периоды (потерю близких, выход на пенсию), пение становится способом эмоциональной разгрузки и источником позитивных переживаний.

Задания:

- Предложить 3 песни, которые максимально импонируют по тексту в данный момент.

- Предложить оформление (костюм) и режиссерское решение песен из текущего репертуара.

- Провести концерт в качестве ведущего.

- Помочь товарищам по студии с оформлением и исполнительским решением их песен.

5. Культурно-эстетическая мотивация.

Некоторые обучающиеся стремятся приобщиться к высокому искусству, углубить свои знания в музыке, научиться исполнять классические произведения [11]. Это особенно характерно для людей с уже имеющимся музыкальным опытом или тех, кто в молодости интересовался оперным и камерным пением.

Задания:

- Посмотреть оперу, оперетту, мюзикл, балет, сравнить жанры, обсудить впечатления с педагогом на уроке.

- Послушать свой текущий репертуар в исполнении разных певцов, обсудить с педагогом на уроке.

- Посетить вокальный мастер-класс другого педагога, обсудить с педагогом на уроке.

6. Экзистенциальная мотивация.

Как правило, это скрытая мотивация, потому что она включает в себя трудные вопросы смерти, вопросы бытия и собственной принадлежности [5]. В таком возрасте человек либо бежит от этого вопроса, либо наоборот старается что-то сделать, переосмыслить жизнь и для такого человека занятия сольным академическим пением могут стать особым пространством диалога с собственной душой и возможностью глубже понять себя и высказать то, что человек не успел, не смог высказать за жизнь.

Задания:

- Найти в свой репертуар 3 произведения с духовным содержанием, обосновать.

- Обсудить содержание предложенных произведений с педагогом и близкими.

Применение мотивации в геронтопедагогике

В ходе анализа научной-методической литературы и непосредственной работы с пожилыми людьми, были выведены рекомендации, которые позволяют эффективно выстраивать и поддерживать учебную мотивацию.

Педагогу, работающему с обучающимися серебряного возраста, следует понимать их мотивацию для создания и удержания индивидуальной траектории обучения [2]. Ключевые моменты, на которые следует обратить внимание:

- Дифференцированный подход: поскольку мотивы у всех разные, важно выяснить, что именно привело человека к занятиям: желание выступать, улучшить здоровье или просто получить удовольствие от процесса. Это поможет подобрать репертуар и соответствующую методику.

- Поддержка и поощрение: пожилые люди часто сомневаются в своих возможностях, поэтому педагог должен создавать ситуацию успеха, акцентируя внимание на достижениях, даже небольших.

- Гибкость в обучении: возрастные особенности (снижение диапазона голоса, утомляемость) требуют индивидуальной адаптации вокальных упражнений и репертуара.

- Интеграция социального компонента: включение в концертные мероприятия, дуэты, ансамбли усиливает мотивацию через признание и коллективное творчество.

Благодаря глубокому пониманию с чем пожилой человек сталкивается в своем возрасте, можно создать уникальную динамически изменяемую программу, которая поможет решить сразу несколько задач от сугубо технологических до художественно-творческих и оздоровительных.

Особенности творческой мотивации в позднем возрасте.

Творческие побуждения в пожилом возрасте обладают специфическими характеристиками. В отличие от молодых исполнителей-музыкантов, движимых карьерными амбициями и профессиональными целями, представители «серебряного возраста» воспринимают творчество как инструмент самопознания, способ передачи накопленной мудрости и уникального мировоззрения [7]. Это трансформируется из простого самовыражения в нечто большее — своеобразное духовное наследие, стремление запечатлеть свой след в культурной памяти поколений.

Экзистенциальный аспект мотивации.

Особую значимость приобретает экзистенциальная мотивация, которая у возрастных обучающихся доминирует над остальными. Вокальная практика для них перерастает в форму философского диалога с прожитыми годами — метод переоценки ценностей и поиска новых ориентиров на закате жизни. Этот процесс представляет собой интенсивную внутреннюю работу, где музыкальные произведения становятся посредниками в беседе человека со своим прошлым и будущим.

Психологический портрет пожилого обучающегося отличается разнообразием: выделяются позитивный (активный, творческий) и негативный (пассивный, неудовлетворенный) типы старения [10]. Для успешного взаимодействия в учебном процессе педагогу необходимо:

- учитывать изменения в когнитивной сфере (снижение скорости восприятия новой информации при сохранности опыта и креативности) и эмоциональном состоянии (повышенная тревожность, обидчивость, потребность в признании);

- владеть специальными коммуникативными техниками: соблюдение уважительной дистанции, использование медленного темпа речи, приемов активного слушания, опоры на жизненный опыт обучающегося;

- создавать на занятиях доброжелательную, поддерживающую атмосферу, нивелирующую страх ошибки и чувство неполноценности.

Стремление пожилых людей заниматься вокалом имеет многослойную структуру. На фундаментальном уровне лежат биологические потребности — необходимость самореализации и поддержания психофизической активности. Однако в отличие от молодежи, у старшего поколения эта мотивация приобретает иную окраску: это не просто развитие навыков, а осознанное противостояние возрастным изменениям и стремление сохранить, а иногда и расширить свои возможности.

Стремление поддерживать и развивать когнитивные способности посредством вокальной практики имеет веские физиологические обоснования. Академическое пение представляет собой многокомпонентную деятельность, вовлекающую различные функциональные системы человеческого организма. Специальные дыхательные техники способствуют улучшению работы дыхательного аппарата и укреплению диафрагмы, артикуляционные упражнения поддерживают речевую функцию, необходимость запоминания музыкальных произведений и поэтических текстов активно стимулирует мнемические процессы, а глубокая эмоциональная включенность благотворно воздействует на психическое состояние. Такой комплексный характер воздействия делает вокальную практику исключительно эффективным мотивационным средством поддержания физического и психического здоровья в зрелом возрасте.

Ключевые мотивационные факторы.

В стремлении к творческой реализации у старшего поколения часто наблюдается компенсаторная природа. Большинство из них в молодости были лишены возможности профессионально заниматься музыкой из-за семейных обязанностей или карьерных требований. Теперь же, когда основные социальные роли исполнены (дети стали взрослыми, профессиональная деятельность завершена), появляется долгожданный шанс воплотить давние художественные устремления. Принципиально, что для данной категории обучающихся первостепенное значение имеет не техническое совершенство, а сам процесс творческого взаимодействия с искусством — возможность наконец приобщиться к любимой сфере, которая ранее оставалась недоступной.

Стремление поддерживать и развивать когнитивные способности посредством вокальной практики имеет веские физиологические обоснования. Академическое пение представляет собой многокомпонентную деятельность, вовлекающую различные функциональные системы человеческого организма. Специальные дыхательные техники способствуют улучшению работы дыхательного аппарата и укреплению диафрагмы, артикуляционные упражнения поддерживают речевую функцию, необходимость запоминания музыкальных произведений и поэтических текстов активно стимулирует мнемические процессы, а глубокая эмоциональная включенность благотворно воздействует на психическое состояние. Такой комплексный характер воздействия делает вокальную практику исключительно эффективным мотивационным средством поддержания физического и психического здоровья в зрелом возрасте.

Социальный аспект занятий вокалом приобретает особую значимость для представителей старшего поколения. Такие жизненные изменения, как выход на пенсию, отделение взрослых детей или утрата супруга (и), нередко приводят к сокращению социальных контактов [8]. Участие в вокальных коллективах создает принципиально новую среду для социального взаимодействия, где человек вновь обретает чувство собственной значимости и востребованности. Совместная творческая работа, включающая подготовку концертных программ, обсуждение музыкального материала и коллективные репетиции, способствует формированию прочных межличностных связей, играющих исключительно важную роль в жизни людей преклонного возраста.

Таким образом, сольное академическое пение обладает значительным многоуровневым потенциалом (образовательным, психологическим, коммуникативным, реабилитационным, творчески-мотивирующим) для обеспечения активной и здоровой старости. Однако реализация этого потенциала требует разработки целостного подхода, который интегрирует достижения вокальной педагогики, геронтологии, герагогики и арт-терапии, а также включает в себя целенаправленную подготовку вокальных педагогов к работе с этой специфической возрастной категорией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, П.А. Педагогические основы проектирования личностно-ориентированного обучения: автореф. дисс. ... док. пед. наук: 13.00.01 / П.А. Алексеев - Екатеринбург. 1997. - 42 с.
2. Беликов, В.А. Личностная ориентация учебно-познавательной деятельности (дидактическая концепция). - Челябинск: Изд-во ЧГПИ «Факел», 1995. - 141 с.
3. Грибкова, О.В. Культурно-образовательная среда в системе музыкального образования высшей школы / О. В. Грибкова, О. Б. Ушакова // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 1(56). – С. 190-192. – EDN VOTQWH.
4. Корноухов, М.Д. Педагог-музыкант – «Primus inter pares»? / М.Д. Корноухов // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование» №1. М.,2018. С. 25-37.
5. Липский, И.А. Технологии реализации целей и ценностных ориентаций в социально-педагогической деятельности / И.А. Липский. – Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – 32 с.
6. Ляшенко, М.В. Мотивация учебной деятельности: основные понятия и проблемы / М.В. Ляшенко // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Образование. Педагогические науки. – 2019. Т.11. №1. – 62 с.
7. Рыданова, И.И. Основы педагогики общения /И.И. Рыданова. - Минск: Беларуская навука. – 1998. 319 с.
8. Слободчиков, В.И. Образовательная среда: реализация целей образования в пространстве культуры / В.И. Слободчиков // Новые ценности образования. – М, 1995. – С.177–184.
9. Узнадзе, Д.Н. Теория установки / Д.Н. Узнадзе. – М.: Ин-т практ. психологии; Воронеж: МОДЭК, 1997. С.171-172.
10. Шендрик, И.Г. Образовательное пространство: теоретико-методологический аспект / И.Г. Шендрик // Образование и наука: Известия Уральского отделения РАО. Журнал теоретических и прикладных исследований, 2001. №5 (11). С.38-54.
11. Шумилова, Е.Н. Просветительским компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе : Учебное пособие / Е. Н. Шумилова, М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2022. – 64 с. – ISBN 978-5-00188-229-9. – EDN EWGAXU.
12. Шумилова, Е.Н. Мотивация будущих музыкантов-педагогов к выбору заочной формы обучения и оценивание её современного состояния / Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование. – 2019. – Т. 7, № 1. – С. 165-176. – EDN BZLNCC.

Горбунова Галина Сергеевна
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru

Gorbunova Galina S.
Postgraduate Student, Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Gribkova Olga V.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor, Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДИТЕЛЯ В ОРГАНИЗАЦИИ И РЕАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ: АНАЛИЗ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ

Аннотация. В статье рассматривается феномен арт-директора музыкального фестиваля в контексте педагогической и просветительской деятельности. Анализируется переход роли арт-директора от функции организатора и куратора к роли создателя образовательной среды. Доказывается, что через формирование программы, работу с контекстом и выстраивание коммуникации арт-директор осуществляет педагогическое воздействие, направленное на развитие аудитории, формирование эстетического вкуса и критического мышления. Делается вывод о том, что современный фестиваль является значимым просветительским институтом, а его арт-директор — ключевым агентом культурной педагогики.

Ключевые слова: арт-директор, музыкальный фестиваль, культурная педагогика, просветительская деятельность, медиация искусства, кураторство, образовательная среда, аудитория.

THE ROLE OF THE ARTISTIC DIRECTOR IN ORGANIZING AND IMPLEMENTING MUSIC FESTIVALS: ANALYSIS OF PROFESSIONAL COMPETENCIES

Annotation. The article examines the phenomenon of a music festival art director in the context of pedagogical and educational activities. It analyzes the transition of the art director's role from that of an organizer and curator to that of a creator of an educational environment. It is argued that through program design, contextual work, and building communication, the art director exerts a pedagogical influence aimed at audience development, the formation of aesthetic taste, and critical thinking. The conclusion is drawn that the modern festival is a significant educational institution, and its art director is a key agent of cultural pedagogy.

Keywords: art director, music festival, artistic director, cultural pedagogy, educational outreach, art mediation, curatorship, educational environment, audience.

Музыкальный фестиваль в современной культуре — это не просто последовательность концертов. Это сложноорганизованный организм, временный город, живущий по своим законам, платформа для открытий, социальный ритуал и значимое экономическое явление. Современные музыкальные фестивали давно переросли свою развлекательную функцию, превратившись в уникальные культурные лаборатории, где пересекаются искусство, образование и человеческое общение. Благодаря междисциплинарному подходу эти события становятся мощным инструментом формирования культурной идентичности, этического сознания и духовных поисков. Синтез музыкального исполнения с элементами истории, литературы, философии, теологии и социальных наук создает среду, где зрители не просто потребляют искусство, но осмысливают его глубинный смысл.

Ключевая особенность таких фестивалей — способность соединять разные области знания. Например, программа классической музыки может включать исторические экскурсы об эпохе композитора, а фольклорный фестиваль — антропологические исследования традиционных обрядов. Литературные чтения в сопровождении музыки или философские дискуссии об этике творчества помогают воспринимать музыку не просто как звук, а как носитель многовековой мудрости и эмоций. Такой подход раскрывает способность музыки транслировать общечеловеческие ценности — сострадание, справедливость, красоту и духовные поиски.

Особую роль играет коллективный опыт фестивалей. Совместное пение, межкультурные коллаборации или открытые дискуссии создают пространство для эмпатии и социального единения. В эпоху цифровой изоляции живое общение на фестивале становится сакральным действом, где незнакомцы объединяются через универсальный язык музыки. Мастер-классы о роли искусства в социальных изменениях или дискуссии об ответственности художника поднимают актуальные нравственные вопросы.

Таким образом, качественно организованные музыкальные фестивали становятся не просто развлечением, а пространством для сохранения культурной памяти и этических размышлений. Продуманные программы, соединяющие музыкальное искусство с гуманитарным знанием, создают опыт, который продолжает резонировать и после завершения события. В этом заключается высшее предназначение музыки — не просто услаждать слух, но возвышать разум и питать человеческую душу.

При наличии значительного практического опыта в фестивальной деятельности становится очевидным сконцентрировать внимание на фигуре ключевого человека, являющегося творческим сердцем и интеллектом фестиваля – его художественном руководителе (арт-директоре). В условиях перенасыщенного рынка и острой конкуренции именно арт-директор становится ключевым дифференцирующим фактором. Его вкус, видение, связи и способность угадывать или формировать тренды определяют успех фестиваля — не только кассовый, но, что важнее, репутационный и культурный. Далее предлагается всесторонне рассмотреть многогранную роль художественного руководителя в специфическом контексте музыкальной фестивальной деятельности.

Роль художественного руководителя (арт-директора) в фестивальной деятельности сложно переоценить. Это ключевая фигура, от которой зависит не только сиюминутный успех мероприятия, но и его долгосрочная репутация, уникальность и культурная значимость.

Художественный руководитель — это главный идеолог. Он отвечает на фундаментальные вопросы: "Зачем существует этот фестиваль?" (формулирует его

миссию); "Чем он отличается от сотен других?" (формирует его уникальное позиционирование); «Какой след он должен оставить в умах зрителей и в культурном ландшафте?" (ставит долгосрочную цель). Последовательно отвечая на поставленные вопросы, он формирует художественную концепцию — стержень, на который нанизывается вся программа. Будет ли это фокус на современном искусстве, ретроспективах классиков, национальной культуре или экспериментах на стыке жанров — решает именно он.

Самая очевидная, но и самая трудоемкая часть работы художественного руководителя – создать и курировать программу. Здесь арт-директор выступает как основной идеолог, подбирая проекты, которые вместе создают целостный и насыщенный опыт. Он балансирует программу между громкими именами для привлечения аудитории и смелыми, неизвестными работами для открытия новых талантов. Являясь «искателем талантов», он постоянно находится в поиске — посещает другие фестивали, выставки, спектакли, изучает работы молодых авторов, чтобы найти «жемчужины» для своей программы.

Нельзя сбрасывать со счетов ключевую роль коммуникатора - он ведет переговоры с агентами, продюсерами, коллективами и артистами, чтобы убедить их принять участие в фестивале, согласовать условия и снять все вопросы, касающиеся его организации. Арт-директор — это внутренний и внешний критик. Он несет ответственность за то, чтобы каждый элемент фестиваля, от ключевого спектакля до дизайна афиши, соответствовал заявленному уровню и общей концепции. Он часто является последней инстанцией в отборе работ, отсеивая то, что не соответствует художественным стандартам. Художественный руководитель, безусловно, является лицом фестиваля для профессионального сообщества и прессы. Представляя программу на пресс-конференциях, объясняет свой замысел, отвечает на сложные вопросы критиков. Он общается с авторами и участниками, передавая им концепцию фестиваля и создавая творческую атмосферу; формирует нарратив, который помогает зрителю понять, что его ждет, и правильно настроиться.

Здесь предлагается немного углубиться в функционал арт-директора как PR и медиа-стратега. На практическом опыте автора это оказалось одной из самых сложных и трудоемких задач, вызывало наибольшее количество споров между членами команды. В контексте PR арт-директор решает задачи, выходящие за рамки эстетики. Одной из важных задач является генерация информационных поводов. Анонс не только состава участников фестиваля, но и самой визуальной концепции становится самостоятельным новостным событием, продлевающим медийный цикл фестиваля. Обеспечение медиа-ресурсов также очень важно для стратегии работы с аудиторией. Качественный, уникальный визуальный контент (иллюстрации, инфографика, анимированные ролики) повышает вероятность публикации в рейтинговых СМИ и блогах, которые заинтересованы в визуальном качестве своих платформ. Формирование комьюнити – также ключевая задача, ведь пользователи, разделяющие эстетические ценности фестиваля, активнее выступают в роли «адвокатов бренда».

Нельзя не коснуться важного аспекта в контексте музыкального фестиваля: баланс между искусством и бизнесом, где идеалистическая роль творца должна сочетаться с прагматизмом. Его видение и репутация помогают команде фестиваля привлекать спонсоров, гранты и государственное финансирование. Помимо этого, арт-директор должен понимать технические и организационные ограничения, чтобы его творческие амбиции были реализуемы в заданные сроки и с имеющимися ресурсами.

Но самая главная роль арт-директора – роль педагога и просветителя. Как утверждалось ранее, современная культурная парадигма характеризуется стиранием жестких границ между разными видами деятельности. Искусство, образование и

развлечение все чаще существуют в гибридных форматах. Это социокультурный феномен, выполняющий, в том числе, и просветительские функции, а деятельность арт-директора выходит за рамки административной функции подбора исполнителей и составления расписания, приобретая черты осмысленной педагогической стратегии. Выбор темы статьи обусловлен именно необходимостью осмысления новых площадок образования в условиях кризиса традиционных институтов.

Мы установили ранее, что традиционно арт-директор воспринимается как эксперт, чья основная задача — формирование качественной и коммерчески успешной программы. Однако усложнение фестивальной индустрии и рост конкуренции привели к тому, что уникальность и смысловая глубина события стали ключевыми конкурентными преимуществами. Арт-директор был вынужден стать не просто куратором контента, а интеллектуальным лидером, способным предложить аудитории не набор треков, а целостный опыт и новое знание.

Это напрямую соотносится с функцией педагога, который не просто передает информацию, но и выстраивает траекторию обучения, создает условия для открытия и осмысления. Таким образом, арт-директор выступает «мета-педагогом», который проектирует образовательную среду, используя в качестве учебного материала музыкальные произведения, их исторический и культурный контекст.

Просветительская деятельность арт-директора реализуется через несколько ключевых стратегий.

Первой является создание «скрытой учебной программы». Понятие, заимствованное из философии образования, здесь означает, что образовательный эффект достигается не через прямые лекции, а через саму структуру и наполнение фестиваля. Арт-директор выстраивает программу по принципу «от знакомого к незнакомому», помещая мейнстримовых артистов в один контекст с авангардными или этническими исполнителями. Таким образом, зритель, пришедший на известное имя, неизбежно сталкивается с новыми явлениями, что расширяет его горизонт восприятия. Тематизация фестиваля (например, «Музыка и экология», «Музыка и технологии», «Фольклор будущего», «Восточно-европейский авангард») является аналогом учебного плана, задающего рамки для освоения материала.

Второй стратегией можно назвать контекстуализацию и медиацию. Педагог не просто дает факты, а объясняет их значение. Аналогично, арт-директор занимается контекстуализацией музыки. Это происходит через немузыкальные события: лекции, мастер-классы, публичные интервью с артистами, кинопоказы, выставки тематических работ.

Форматы реализации параллельной программы прямо выполняют просветительскую функцию, раскрывая историю, теорию и философию, стоящую за музыкой.

- Сценографию и зонирование: пространственное решение фестиваля может направлять внимание аудитории, создавать определенный эмоциональный и интеллектуальный настрой, подчеркивать связи между разными частями программы.
- Тексты (анонсы, программки): описания исполнителей, подготовленные арт-директором или его командой, — это не рекламные слоганы, а мини-эссе, которые задают тон восприятия, выделяют важные аспекты творчества и направляют слушателя.

Объективно данный перечень можно продолжать до бесконечности. На практике в условиях современных технологических возможностей можно, например, создавать иммерсивные проекты, где степень вовлеченности зрителей будет значительной, повышая роль аудитории до решающей (создающей в моменте).

Третьей стратегией предлагается формирование сообщества и образовательной общности. Как педагог создает в классе атмосферу доверия и вовлеченности, так и арт-директор через общую эстетику, ценности и ритуалы фестиваля формирует «временное образовательное сообщество». Аудитория, объединенная не только интересом к музыке, но и общим интеллектуальным опытом, становится соучастником просветительского процесса. В таком сообществе происходит естественный обмен знаниями и мнениями, что является мощным образовательным ресурсом. И если, например, классический концерт — это вертикальная коммуникация, где артист играет активную роль, а зритель пассивную, то просветительский фестиваль ломает эту схему, создавая пространство для горизонтальных связей.

Арт-директор культивирует общий эмоциональный и интеллектуальный опыт, ведь сообщество сплачивает не только общая радость, но и общее интеллектуальное напряжение, а он предлагает такие возможности. Приведем несколько примеров.

- Переживание «кульминационного образовательного момента»: когда арт-директор выстраивает программу так, что малоизвестный, но глубокий артист становится открытием для тысяч людей, возникает коллективная эмоция — «эврика!». Это мощнейший педагогический инструмент. Аудитория одновременно переживает эстетическое откровение, чувствуя себя первооткрывателями. Это создает прочную эмоциональную связь как с музыкой, так и между людьми, пережившими этот момент вместе.

- Разрешение на сложность и дискуссию: просветительский фестиваль не боится провокации. Сложный, неоднозначный перформанс может вызвать бурные дискуссии в соцсетях фестиваля и на его территории. Арт-директор, как модератор этого диалога, не гасит его, а поощряет, создавая платформы для высказывания (например, «открытый микрофон» для обсуждения). Таким образом, он учит аудиторию критической рефлексии и искусству ведения культурного диалога.

Важным аспектом деятельности арт-директора-просветителя является баланс между образовательной миссией и экономической целесообразностью. Включение в программу сложного, некоммерческого материала требует смелости и аргументации. Успешный арт-директор-педагог умеет «упаковывать» просветительский контент в привлекательную для широкой аудитории форму, доказывая, что интеллектуальный вызов может быть увлекательным. Его авторитет строится не на умении угадывать тренды, а на способности эти тренды формировать и критически осмыслять.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что роль арт-директора музыкального фестиваля в XXI веке претерпела значительную эволюцию, приобретя ярко выраженные педагогические и просветительские черты. Через кураторские, медиационные и коммуникативные стратегии арт-директор проектирует сложную образовательную среду, целью которой является не пассивное потребление развлечений, а активное интеллектуальное и эстетическое развитие аудитории.

Музыкальный фестиваль, руководимый таким арт-директором, становится мощным внеинституциональным образовательным пространством, отвечающим вызовам современности — необходимости непрерывного образования, развития мягких навыков (критическое мышление, эмпатия, толерантность к неопределенности) и формирования ответственной культурной идентичности. Дальнейшее исследование данного феномена может быть связано с анализом конкретных кейсов и эмпирическим изучением долгосрочного образовательного эффекта фестивалей на их аудиторию.

Таким образом, на основании проведенного анализа основных компетенций художественного руководителя в фестивальной деятельности, можно утверждать, что он и сердце, и мозг проекта одновременно. Это мультизадачная роль, сочетающая в себе качества критика, менеджера, дипломата, провидца и вдохновителя. Именно его творческая

воля и вкус превращают набор разрозненных событий в целостное, запоминающееся и значимое культурное явление. Успешный фестиваль — это, в первую очередь, успех его художественного руководителя. В конечном счете, его работа — это акт высокого творчества, где «холстом» является само время фестиваля, а «красками» — звуки, таланты и эмоции. Успешный арт-директор не просто собирает программу; он создает живой, дышащий музыкальный организм, который на несколько дней становится для тысяч людей домом, источником вдохновения и точкой сборки нового культурного опыта. Именно поэтому в успехе любого значимого музыкального фестиваля решающую роль играет личность его художественного руководителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Isenberg, J., & Jalongo, M. Creative thinking and arts-based learning: preschool through fourth grade. 7-th edition, 2018. - 476 p.
2. Бурдье, П. Различие: социальная критика суждения // Экономическая социология. 2005. Т. 6. № 3. - С. 25-48.
3. Грибкова, О. В. Особенности развития вокальной выразительности у начинающего певца / О. В. Грибкова, С. М. Казначеев, Д. Ван // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 346-357. – EDN XFGVJO.
4. Дьюи, Дж. Демократия и образование. - М.: Педагогика-Пресс, 2000. - 384 с.
5. Зайцева, М. Л. Влияние массовой культуры на развитие современного исполнительского искусства / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян // Музыка и время. – 2019. – № 6. – С. 23-27. – EDN FXHMKY.
6. Корноухов, М. Д. Сценическая культура как одно из проявлений кроссдисциплинарных компетенций студента-вокалиста / М. Д. Корноухов, Д. А. Потапов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 1. – С. 202-211. – EDN GRWBLW.
7. Погорелецкий, А. Г. Впечатления как новый продукт развития экономики и общества // Экономика. Налоги. Право (Economics, taxes & law). 2022. Т. 15. № 2. - С. 6-16.
8. Раппопорт, А. Г. Куратор как философ и педагог в современном художественном процессе // Художественное образование в контексте глобализации: сб. науч. ст. - СПб.: Астерион, 2018. - С. 112–118.
9. Семенова, Л. М. Профессиональный имиджбилдинг на рынке труда: учебник и практикум для вузов / Л. М. Семенова. - М.: Издательство Юрайт, 2023. - 243 с.
10. Уколова, Л. И. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста / Л. И. Уколова, Б. Хань, И. В. Кудринская // Искусство и образование. – 2021. – № 5(133). – С. 108-113. – DOI 10.51631/2072-0432_2021_133_5_108. – EDN JBVTZH.
11. Умеркаева, С. Ш. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса / С. Ш. Умеркаева, О. В. Грибкова // Искусство и образование. – 2019. – № 5(121). – С. 231-239. – EDN GGFZCG.
12. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. - М.: Согласие, 2019. - 480 с.

Клименко Виктор Александрович
кандидат технических наук,
директор НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»,
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»
e-mail: klimenko@siberia.design
Воронина – Даринцева Анастасия Евгеньевна
заместитель директора НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»,
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»
e-mail: ceo@themuseum.design
Дыдыкин Игорь Олегович
заведующий лабораторией перспективных исследований
НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»,
ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский
Томский государственный университет»
e-mail: dydykin.mail@gmail.com

Klimenko Viktor A.
Candidate of Technical Sciences,
Director, Siberian Center for Industrial Design and Prototyping,
National Research Tomsk State University
Voronina-Darintseva Anastasia E.
Deputy Director, Siberian Center for Industrial Design and Prototyping,
National Research Tomsk State University
Dydykin Igor O.
Head of the Advanced Research Laboratory
Siberian Center for Industrial Design and Prototyping,
National Research Tomsk State University

СИБИРСКИЙ ЦЕНТР ДИЗАЙНА КАК МОДЕЛЬ ИННОВАЦИОННОГО ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА В РАЗВИТИИ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ РОССИИ

Исследование выполнено при поддержке Программы развития Томского государственного университета (Приоритет-2030)

Аннотация. Статья рассматривает Сибирский центр дизайна как модель инновационного частного партнёрства в развитии креативных индустрий России и отвечает на вопрос, каким образом частная инициатива, действующая в тесном взаимодействии с государством и городским сообществом, может выступать драйвером региональной креативной экосистемы. Цель исследования – выявить структурные и ценностные основания данной модели и оценить её потенциал тиражирования в других регионах. Методологическую базу составляют междисциплинарный подход, кейс-стади, дискурс-анализ учредительных, программных и медийных текстов центра и материалов экспертных интервью с его резидентами и партнёрами, а также сравнительный анализ с существующими моделями партнёрства в креативной сфере; теоретические рамки заданы концепциями поля П. Бурдье, сетевого общества М. Кастельса и критической рефлексией понятий «инновация» и «партнёрство». Показано, что центр функционирует на

пересечении экономического, социокультурного и политико-административного дискурсов, выступая медиатором интересов государства, бизнеса и творческого сообщества и формируя гибридную модель партнёрства, сочетающую черты государственно-центричной, рыночно-ориентированной и сетевой моделей. Выявлены ключевые функции центра как социокультурного института – инфраструктурная, образовательная, коммуникационная и символическая, – обеспечивающие снижение входных барьеров для креативного бизнеса, формирование профессионального сообщества и конструирование нового бренда «креативной Сибири». Обсуждаются внутренние противоречия модели, связанные с напряжением между логикой коммерциализации и идеалами творческой свободы, между иерархическим управлением и сетевой самоорганизацией, рассматриваемые не только как риск, но и как источник динамического развития. Делается вывод, что опыт Сибирского центра дизайна демонстрирует необходимость гуманитарно ориентированного подхода к развитию креативных индустрий и тонкой настройки институционального дизайна с учётом региональной специфики, а также задаёт ориентиры для разработки аналогичных партнёрских проектов в других территориях России. Практическая значимость исследования состоит в том, что предложенная интерпретация центра как «сетевого брокера» и производителя символического капитала позволяет уточнить роли и компетенции акторов креативной экономики при проектировании новых кластеров и хабов. Сделан акцент на важности долгосрочных доверительных отношений, участия гражданских инициатив и включения региональных креативных сообществ в национальные и глобальные сети обмена знаниями, проектами и культурными смыслами. Полученные результаты могут использоваться при разработке стратегий культурной политики и программ развития.

Ключевые слова: креативные индустрии, Сибирский центр дизайна, инновационное частное партнёрство, креативная экосистема, региональное развитие, символический капитал.

SIBERIAN DESIGN CENTER AS A MODEL OF INNOVATIVE PRIVATE PARTNERSHIP IN THE DEVELOPMENT OF RUSSIA'S CREATIVE INDUSTRIES

The study was supported by the Development Program of Tomsk State University (Priority-2030)

Abstract. The article examines the Siberian Design Center as a model of innovative private partnership in the development of Russia's creative industries and addresses the question of how private initiative, operating in close interaction with the state and the urban community, can act as a driver of the regional creative ecosystem. The purpose of the study is to identify the structural and value foundations of this model and to assess its potential for replication in other regions. The methodological framework includes an interdisciplinary approach, case study, discourse analysis of the Center's founding, programmatic, and media texts and materials from expert interviews with its residents and partners, as well as a comparative analysis with existing partnership models in the creative field; the theoretical framework is defined by the concepts of P. Bourdieu's field, M. Castells' network society, and the critical reflection on the notions of "innovation" and "partnership." It is shown that the Center operates at the intersection of economic, sociocultural, and politico-administrative discourses, acting as a mediator of the interests of the state, business, and the creative community, and forming a hybrid model of partnership that combines features of state-centered, market-oriented, and network models. The key functions of the Center as a sociocultural institution are identified — infrastructural, educational, communicative, and symbolic — which help reduce entry barriers for creative businesses, foster the formation of a professional community, and construct a new brand of "Creative Siberia." The paper discusses the

internal contradictions of the model, related to the tension between the logic of commercialization and the ideals of creative freedom, between hierarchical management and network self-organization, considered not only as a risk but also as a source of dynamic development. It concludes that the experience of the Siberian Design Center demonstrates the need for a humanities-oriented approach to the development of creative industries and for fine-tuned institutional design that takes regional specificity into account, and also provides guidelines for the development of similar partnership projects in other regions of Russia. The practical significance of the study lies in the fact that the proposed interpretation of the Center as a "network broker" and producer of symbolic capital helps clarify the roles and competencies of actors in the creative economy when designing new clusters and hubs. Emphasis is placed on the importance of long-term trust-based relationships, the participation of civic initiatives, and the inclusion of regional creative communities in national and global networks of knowledge, project, and cultural exchange. The obtained results can be used in the development of cultural policy strategies and development programs.

Keywords: creative industries, Siberian Design Center, innovative private partnership, creative ecosystem, regional development, symbolic capital.

Введение

В современном мире наблюдается тектонический сдвиг от индустриальной экономики, основанной на материальном производстве, к экономике знаний и впечатлений, где ключевым капиталом становятся идеи, символы и культурные коды. Этот процесс, получивший название креативной революции, ставит перед национальными экономиками, в том числе и российской, фундаментальные вызовы, связанные с необходимостью диверсификации и поиском новых источников роста [8]. Креативные индустрии, находящиеся на стыке искусства, культуры, бизнеса и технологий, выступают в этом контексте не просто как один из секторов экономики, но как новая парадигма развития, способная трансформировать городскую среду, формировать локальную идентичность и повышать качество человеческого капитала. Однако их становление в России сопряжено с рядом системных проблем: от недостатка инфраструктуры и фрагментации профессиональных сообществ до отсутствия эффективных механизмов взаимодействия между государством, бизнесом и творческими акторами. Особенно остро эти проблемы проявляются на региональном уровне, где креативный потенциал зачастую остается нереализованным из-за инерции старых промышленных моделей и отсутствия адекватных институциональных рамок.

В этом сложном социокультурном и экономическом ландшафте особую значимость приобретает поиск и анализ успешных моделей, способных стать драйверами развития креативного сектора. Одной из таких моделей выступает Сибирский центр дизайна, который позиционируется не просто как площадка для творческих проектов, а как сложный институт, выстраивающий свою деятельность на принципах инновационного частного партнерства. Данный феномен заслуживает глубокого философского и социологического осмысления, поскольку он представляет собой попытку сконструировать новую социальную реальность в специфических условиях российского региона. Исследование Сибирского центра дизайна как модели позволяет выйти за рамки узкоэкономического анализа и рассмотреть его как социокультурный эксперимент по созданию экосистемы, в которой происходит сложный синтез коммерческих интересов, творческой самореализации и стратегических целей регионального развития [12]. Анализ данной модели важен для понимания того, как на практике происходит институционализация креативных индустрий и какие механизмы партнерства оказываются наиболее жизнеспособными в контексте преодоления периферийности и интеграции регионов в глобальные креативные сети.

Материалы и методы исследования

Настоящее исследование носит междисциплинарный характер и опирается на методологический аппарат философии, социологии культуры и критической теории. В отличие от количественных подходов, сфокусированных на измерении экономических показателей, наша работа направлена на качественный анализ и герменевтическую интерпретацию исследуемого феномена. В качестве основного метода был избран кейс-стади (case study), позволяющий глубоко и всесторонне изучить Сибирский центр дизайна как уникальный социальный объект, отражающий более широкие тенденции и противоречия. Эмпирическую базу исследования составил комплекс текстовых материалов: уставные и программные документы центра, его официальные отчеты и публикации в средствах массовой информации, стратегические документы по развитию креативных индустрий на федеральном и региональном уровнях, а также материалы экспертных интервью с представителями центра, резидентами и партнерами. Центральным методом анализа данных выступил дискурс-анализ, направленный на выявление ключевых понятий, метафор и идеологических конструктов, через которые центр определяет свою миссию и выстраивает коммуникацию с различными стейкхолдерами [3]. Также применялся метод сравнительного концептуального анализа для сопоставления модели, реализуемой Сибирским центром дизайна, с другими существующими моделями партнерства в креативной сфере [15].

Теоретической рамкой исследования послужили концепции, позволяющие осмыслить креативные индустрии и партнерства как сложные социальные конструкты. Мы опирались на теорию полей Пьера Бурдье для анализа борьбы за символический капитал и легитимность в поле креативных индустрий, где экономические интересы переплетаются с культурными ценностями и социальным статусом. Для понимания сетевой природы взаимодействия акторов были привлечены идеи Мануэля Кастельса о сетевом обществе, которые помогают объяснить, как локальный центр может встраиваться в глобальные потоки информации и капитала [7]. Кроме того, работа основывается на критическом подходе к анализу понятий «инновация» и «партнерство», рассматривая их не как нейтральные технические термины, а как идеологически нагруженные концепты, которые могут использоваться для легитимации различных, в том числе и властных, отношений [1]. Такой методологический синтез позволяет не просто описать деятельность Сибирского центра дизайна, но и деконструировать его модель, выявив ее внутренние противоречия, скрытые предпосылки и потенциал для дальнейшего развития и тиражирования.

Результаты и обсуждение

Анализ деятельности Сибирского центра дизайна как модели инновационного партнерства требует предварительного прояснения самих базовых понятий, которые лежат в основе его функционирования. Феномен «креативных индустрий» сам по себе является предметом острой научной и общественной дискуссии. Его концептуализация варьируется от узкоэкономической трактовки, где во главу угла ставится коммерциализация интеллектуальной собственности и создание рыночных продуктов, до широкой социокультурной интерпретации, в которой креативные индустрии рассматриваются как сфера производства смыслов, формирования идентичностей и развития человеческого потенциала [5]. Эта многозначность порождает фундаментальную проблему для любого института, стремящегося работать в данной сфере. В зависимости от того, какая из интерпретаций доминирует в дискурсе стейкхолдеров – государственных структур, частных инвесторов или самого творческого сообщества, – будут кардинально различаться и цели, и критерии оценки эффективности, и сами форматы взаимодействия. Сибирский центр дизайна оказывается в эпицентре этого концептуального напряжения, будучи

вынужденным постоянно согласовывать и переводить с одного языка на другой ожидания различных социальных групп [11].

Вторая ключевая проблема связана с самим понятием «партнерства», особенно в его приложении к российской действительности. В классической либеральной модели государственно-частное партнерство предполагает альянс равноправных субъектов, совместно разделяющих риски и выгоды. Однако в российских условиях, характеризующихся исторически сильной ролью государства и асимметрией ресурсов между властью и бизнесом, данная модель часто подвергается трансформациям. Партнерство может приобретать черты патернализма, где государство выступает в роли доминирующего покровителя, или же, наоборот, превращаться в инструмент лоббирования интересов крупного капитала под прикрытием социально значимых целей. Исследование модели Сибирского центра дизайна позволяет проанализировать, как на практике выстраивается этот сложный баланс сил и каким образом центру удается (или не удается) создать подлинно синергетическое пространство, а не просто имитировать сотрудничество. Для более глубокого понимания этих проблем необходимо провести деконструкцию ключевых понятий, определяющих поле деятельности центра (табл. 1).

Таблица 1. Концептуализация понятия «креативные индустрии» в различных дискурсах

Дискурс	Ключевые акторы	Основная цель	Роль государства
Экономический	Инвесторы, предприниматели, фонды	Максимизация прибыли, капитализация интеллектуальной собственности, рост ВРП	Создание благоприятного инвестиционного климата, налоговые льготы, защита прав собственности
Социокультурный	Творцы, художники, некоммерческие организации, городские сообщества	Самовыражение, создание новых смыслов, формирование культурной идентичности, гуманизация среды	Поддержка некоммерческих инициатив, сохранение культурного наследия, обеспечение свободы творчества
Политико-административный	Региональные и федеральные органы власти, институты развития	Повышение инвестиционной привлекательности территории, создание рабочих мест, улучшение имиджа региона	Разработка стратегий и программ, создание инфраструктуры, контроль за исполнением показателей эффективности

Анализ данных, представленных в таблице 1, показывает, что Сибирский центр дизайна функционирует на пересечении трех различных, а порой и конфликтующих, логик. Его деятельность представляет собой непрерывный процесс медиации и перевода между экономическим, социокультурным и политико-административным дискурсами. Для инвесторов и бизнеса он должен говорить на языке рентабельности и рыночных ниш. Для творческого сообщества – на языке свободы самовыражения, коллаборации и уникальности

[9]. Для органов власти – на языке KPI, стратегических целей и брендинга территории. Успешность модели центра во многом определяется его способностью создавать гибридный язык и общие проекты, в которых каждый из акторов видит реализацию собственных интересов. Однако эта гибридность порождает и постоянный риск смещения баланса в одну из сторон: чрезмерная коммерциализация может привести к отторжению со стороны творческого сообщества, а излишний акцент на некоммерческих культурных проектах – к потере интереса со стороны инвесторов и административной поддержки.

Таблица 2. Сравнительный анализ моделей партнерства в креативной сфере

Модель	Принцип взаимодействия	Распределение рисков	Пример реализации
Государственно-центричная	Вертикальный, иерархический. Государство определяет цели и выделяет ресурсы.	Основные риски несет государство, партнеры выступают в роли исполнителей госзаказа.	Государственные центры культуры, дома творчества, финансируемые по сметному принципу.
Рыночно-ориентированная	Горизонтальный, конкурентный. Взаимодействие определяется исключительно рыночной выгодой.	Риски полностью лежат на частных инвесторах и предпринимателях.	Частные дизайн-студии, коммерческие галереи, продюсерские центры.
Сетевая (коллаборативная)	Горизонтальный, кооперативный. Взаимодействие основано на доверии, обмене ресурсами и совместном создании ценности.	Риски распределяются между всеми участниками сети в зависимости от их вклада и роли.	Креативные кластеры, коворкинги, основанные на принципах самоорганизации сообщества.

Рассматривая данные таблицы 2, можно утверждать, что модель Сибирского центра дизайна представляет собой попытку синтеза всех трех представленных моделей, что и составляет суть его инновационности. Он не является чисто государственной структурой, так как активно привлекает частные инвестиции и ориентирован на рыночный успех своих резидентов. В то же время он не является и сугубо коммерческим проектом, поскольку выполняет важные социальные и образовательные функции, получая для этого административную и ресурсную поддержку от региональных властей. Однако его ядром выступает именно сетевой, коллаборативный принцип. Центр позиционирует себя не как управляющую инстанцию, а как «сетевого брокера» или фасилитатора, который создает условия для возникновения связей между различными акторами: дизайнерами, программистами, маркетологами, инвесторами и представителями власти [14]. Эта роль посредника, переводчика и конструктора социальных сетей является ключевой для формирования устойчивой креативной экосистемы. Уязвимость данной модели заключается в высокой зависимости от компетенций и авторитета управляющей команды центра, способной поддерживать хрупкий баланс между иерархией и самоорганизацией.

Таблица 3. Философские основания инновационного партнерства

Парадигма	Понимание инновации	Субъект партнерства	Ценностное ядро
Утилитарно-прагматическая	Инновация как инструмент для достижения измеримых экономических или социальных результатов.	Рациональный актор, стремящийся к максимизации своей пользы (homo economicus).	Эффективность, рентабельность, конкурентоспособность.
Гуманистическая	Инновация как средство для раскрытия человеческого потенциала, самореализации и улучшения качества жизни.	Творческая личность, сообщество, стремящееся к развитию и осмысленному существованию.	Развитие, свобода, творчество, социальная справедливость.
Постмодернистская	Инновация как игра, деконструкция устоявшихся норм и смыслов, создание новых языков и форм.	«Кочевник» (номад), сетевой субъект, постоянно меняющий идентичности и связи.	Плюрализм, ирония, контекстуальность, отказ от «великих нарративов».

Философский анализ, представленный в таблице 3, позволяет вскрыть более глубокие, ценностные основания модели Сибирского центра дизайна. В его официальном дискурсе и публичном позиционировании доминирует гуманистическая парадигма: центр провозглашает своей миссией развитие творческого потенциала сибиряков, создание комфортной городской среды и формирование уникальной региональной культуры [2]. Однако в операционной деятельности, особенно во взаимодействии с инвесторами и властью, неизбежно проявляется утилитарно-прагматическая логика, требующая конкретных показателей, бизнес-планов и окупаемости проектов. Эта внутренняя двойственность является источником постоянного напряжения. С одной стороны, она заставляет центр быть более организованным и ответственным, с другой – создает угрозу инструментализации творчества, когда оно начинает рассматриваться лишь как ресурс для достижения экономических или политических целей [6]. Элементы постмодернистской парадигмы проявляются в проектной деятельности центра, в поддержке междисциплинарных и экспериментальных форматов, однако они пока не стали его системообразующим принципом.

Таблица 4. Типология функций Сибирского центра дизайна как социокультурного института

Функция	Содержание	Целевая аудитория	Ожидаемый результат
Инфраструктурная	Предоставление физических пространств (мастерские, офисы, лектории), оборудования, базовых сервисов.	Стартапы, фрилансеры, малые креативные предприятия.	Снижение барьеров для входа на рынок, концентрация креативных ресурсов.
Образовательная	Организация лекций, мастер-классов, курсов, акселерационных программ.	Студенты, начинающие и действующие специалисты, предприниматели.	Повышение профессиональных компетенций, формирование кадрового резерва для креативной экономики.
Коммуникационная	Проведение фестивалей, выставок, конференций, создание платформы для нетворкинга и обмена идеями.	Все участники креативной экосистемы (творцы, бизнес, власть, горожане).	Формирование профессионального сообщества, генерация новых проектов и коллабораций.
Символическая	Формирование и продвижение бренда «креативная Сибирь», создание историй успеха, изменение имиджа региона.	Внешние аудитории (инвесторы, туристы, потенциальные мигранты), жители региона.	Повышение символического капитала территории, рост локального патриотизма и привлекательности региона.

Из типологии, предложенной в таблице 4, следует, что деятельность центра значительно шире, чем просто бизнес-инкубирование. Особое значение имеет его символическая функция, которая часто недооценивается при экономическом анализе. Сибирский центр дизайна выступает как мощный символический актор, который производит и транслирует новый образ Сибири – не как сурового промышленного края или сырьевой периферии, а как современного, динамичного и творческого региона, способного генерировать инновационные продукты и культурные смыслы мирового уровня [10]. Эта работа с имиджем и репутацией является важнейшим нематериальным активом, который, в свою очередь, способствует привлечению вполне материальных ресурсов: инвестиций, квалифицированных кадров, туристов [4]. Реализация этой функции делает центр ключевым элементом стратегии «мягкой силы» региональных властей.

Проведенный многоаспектный анализ табличных данных позволяет сделать обобщающий вывод. Модель инновационного частного партнерства, реализуемая Сибирским центром дизайна, представляет собой сложную, динамическую и противоречивую систему. Это не статичный чертеж, а живой социальный организм, находящийся в постоянном процессе переговоров, адаптации и конструирования своей

идентичности на стыке разных дискурсов, моделей и ценностных парадигм. Его уникальность и инновационность заключаются не в каком-то одном элементе, а именно в способности удерживать в едином поле разнонаправленные векторы: стремление к прибыли и жажду творческой свободы, бюрократическую логику и сетевую самоорганизацию, прагматические задачи и символические амбиции. Именно эта внутренняя сложность и гетерогенность делают центр не просто организацией, а полноценным социокультурным институтом, оказывающим трансформирующее воздействие на региональную среду [13]. Понимание этой сложности является ключевым условием для адекватной оценки его деятельности и осмысления возможностей тиражирования подобного опыта в других регионах России.

Выводы

В результате проведенного исследования можно заключить, что Сибирский центр дизайна представляет собой значимый прецедент в российской практике институционального строительства в сфере креативных индустрий. Его модель инновационного частного партнерства выходит за рамки традиционных схем взаимодействия государства и бизнеса, формируя сложную экосистему, в которой переплетаются экономические, социокультурные и политико-административные логики. Успешность данной модели определяется не столько объемом привлеченных инвестиций или количеством созданных рабочих мест, сколько способностью центра выполнять функции медиатора, интегратора и символического лидера, консолидирующего разрозненные ресурсы и акторов региональной креативной сцены. Он одновременно является инфраструктурным хабом, образовательной платформой, коммуникационным центром и «фабрикой смыслов», конструирующей новый, позитивный образ Сибири. Внутренние противоречия, присущие этой гибридной модели – между коммерциализацией и свободой творчества, между иерархическим контролем и сетевой самоорганизацией, – являются не столько ее недостатками, сколько имманентным свойством и источником ее динамического развития.

Таким образом, анализ кейса Сибирского центра дизайна позволяет сделать вывод о необходимости перехода к более комплексному, гуманитарному осмыслению процессов развития креативных индустрий в России. Успех подобных инициатив зависит не от механического копирования западных образцов или реализации формальных дорожных карт, а от тонкой настройки институционального дизайна с учетом специфики местного социокультурного контекста. Дальнейшая жизнеспособность и масштабируемость модели, подобной той, что реализуется в Сибири, будет определяться способностью всех участников партнерства вести постоянный диалог и находить баланс между различными ценностными парадигмами, признавая культуру и творчество не просто инструментами для достижения экономических показателей, но самоценным благом и фундаментальным ресурсом для развития человеческого потенциала и общества в целом. Это требует от управленцев нового типа компетенций, сочетающих в себе прагматизм предпринимателя, эмпатию социального работника и широту взгляда философа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова И.С. Моногорода: на пути от креативного арбитража и суверенитета к креативному перетоку // Вестник Томского государственного университета. Экономика. 2025. № 69. С. 57-79.
2. Антонова И.С., Шмакова А.Н. Школа креативных индустрий в региональной экономике Томской области // Beneficium. 2023. № 4 (49). С. 38-46.

3. Грошева Н.Б., Окладникова Д.Р., Тверитинов А.А. Развитие единого регионального бренда для кластера лёгкой промышленности Иркутской области // Бизнес-образование в экономике знаний. 2024. № 3 (29). С. 27-28.
4. Гумерова Г.И., Шаймиева Э.Ш. Креативные индустрии в международных, национальных рейтингах и исследовательских проектах // Инвестиции в России. 2023. № 1 (336). С. 20-33.
5. Дуйгу Аталай Онур. Интеграция экономики замкнутого цикла, сотрудничества и ремесленных практик в образовании в сфере дизайна одежды в развивающихся странах: случай Турции // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 4 (70). С. 301-325.
6. Еникеева Л.А., Сорвина Т.А. Актуальные вопросы развития инфраструктуры творческих (креативных) индустрий регионов // Петербургский экономический журнал. 2022. № 1-2. С. 75-82.
7. Ерохин Г.П. Креативный кластер Новосибирска целевые показатели развития // Творчество и современность. 2022. № 3 (18). С. 38-43.
8. Клименко В.А., Воронмна-Даринцева А.Е., Дыдыкин И.О. Стартап как диплом: проблемы и возможности дизайн-образования в системе креативных индустрий // Искусство и образование. 2025. № 5 (157). С. 259-267.
9. Клименко В.А., Чудинова Е.А. Анализ концепций креативного города: влияние на развитие дизайна и креативных индустрий // Культура и цивилизация. 2025. Т. 15. № 1-1. С. 72-79.
10. Кузнецов А.В., Тимкина О.А. Эволюция дизайна альбомов сибирского панка // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2023. № 23. С. 103-108.
11. Матвеева Е.В., Никитина А.А. Формирование кластера креативных индустрий: региональный взгляд на проблему // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. Т. 227. С. 75-79.
12. Не мешать, а создавать условия: как креативные индустрии повышают качество жизни // Университетская книга. 2023. № 1. С. 20-25.
13. Попова Т.А. Дизайн как вызов // Аккредитация в образовании. 2023. № 7 (147). С. 66-67.
14. Санькова А.С. Популяризация промышленного наследия Санкт-Петербурга с помощью креативных индустрий // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. Т. 227. С. 94-99.
15. Смирнов А.В. Роль инновационного культурного бренд-проектирования в реализации сценариев развития креативной экономики российского города // Города и местные сообщества. 2024. Т. 1. С. 68-76.

Захаров Виктор Витальевич
аспирант научно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: zaharov.rgpu@yandex.ru

Zakharov Viktor V.
postgraduate student of the Research and Methods Laboratory
Music Computer Technologies
Herzen State Pedagogical University of Russia

ДИСЦИПЛИНА "АРХИТЕКТУРА МУЗЫКАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ПРОГРАММНО-АППАРАТНЫХ КОМПЛЕКСОВ» КАК ОСНОВНАЯ КОМПОНЕНТА ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПО ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМУ ПРОФИЛЮ «ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКЕ И САУНД-ДИЗАЙНЕ»

Аннотация. Становление специалиста в области саунд-дизайна требует глубокого понимания интеграции аппаратных и программных решений, которые формируют основу для создания звуковых сред и аудиовизуальных проектов. Саунд-дизайн – как динамично развивающееся направление высшей школы– ориентировано на подготовку профессионалов, способных проектировать и реализовывать акустические системы, мультимедийные продукты и звуковое сопровождение. В этом контексте дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" играет ключевую роль, объединяя принципы инженерии, информатики и искусства в рамках парадигмы STEAM-обучения. В статье рассматриваются основные принципы разработки и содержательное наполнение дисциплины «Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов» как основной компоненты подготовки специалистов в области информационных технологий в музыке и саунд-дизайне.

Ключевые слова: информационные технологии в музыке, информационные системы, саунд-дизайн, STEAM-обучение.

THE DISCIPLINE ARCHITECTURE OF MUSIC-ORIENTED SOFTWARE AND HARDWARE COMPLEXES AS THE MAIN COMPONENT OF STUDENTS' TRAINING IN THE PROFESSIONAL AND EDUCATIONAL PROFILE OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN MUSIC AND SOUND DESIGN

Abstract. Becoming a sound design specialist requires a deep understanding of the integration of hardware and software solutions that form the basis for creating sound environments and audiovisual projects. Sound design, as a dynamically developing field of higher education, is focused on training professionals capable of designing and implementing acoustic systems, multimedia products and sound accompaniment. In this context, the discipline Architecture of music-oriented software and hardware complexes plays a key role, combining the principles of engineering, computer science and art within the framework of the STEAM learning paradigm. The article discusses the basic principles of development and the content content of the discipline Architecture of music-oriented software and hardware complexes as the main components of training specialists in the field of information technology in music and sound design.

Keywords: information technology in music, information systems, sound design, STEAM training.

Саунд-дизайн – это динамично развивающееся направление высшей школы. Оно ориентировано на подготовку профессионалов, способных проектировать и реализовывать акустические системы, мультимедийные продукты и звуковое сопровождение. В этом контексте дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" играет ключевую роль, объединяя принципы инженерии, информатики и искусства в рамках парадигмы STEAM-обучения (science – наука, technology – технология, engineering – инжиниринг, arts – искусство, math – математика) (см., например, в [15]).

Дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" является одной из ключевых и базовых дисциплин, изучаемых студентами бакалавриата «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне» направления обучения «Информационные системы и технологии». Она фокусируется на изучении моделей и архитектур устройств, предназначенных для обработки, преобразования и воспроизведения звука, а также на сопутствующем программном обеспечении. Она подчеркивает межпредметный подход, где технические аспекты интегрируются с творческими задачами, такими как композиция музыки или дизайн звуковых эффектов. Деятельность выпускников, изучающих эту дисциплину, связана с разработкой инновационных решений для аудиопроизводства, включая эффекты, процессоры, цифровые аудиоинтерфейсы, музыкальные контроллеры и программные среды для реального времени обработки звука.

Решаемые задачи в рамках данной парадигмы включают:

• Повышение качества подготовки специалистов через внедрение современных методов моделирования и проектирования;

• Активизацию инновационной деятельности студентов путем практического применения знаний в творческих проектах;

• Формирование научных подходов к анализу и оптимизации программно-аппаратных комплексов;

• Апробацию и внедрение педагогических практик, ориентированных на междисциплинарность.

Дисциплина строится на фундаменте теоретических знаний из предыдущих курсов, таких как "Теория информации, данные, знания" и "Алгоритмы и структуры данных", и служит мостом к прикладным дисциплинам заключительного блока, например, "Компьютерное моделирование в музыке". Она способствует развитию навыков, необходимых для решения реальных задач в аудиовизуальных проектах, таких как создание интерактивных музыкальных инсталляций или звукового дизайна в видеоиграх.

Структура и содержание дисциплины

Дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" является двухсеместровой и разделена на несколько модулей, каждый из которых постепенно углубляет понимание: от теоретических основ к практическим приложениям. Термин "архитектура" здесь подразумевает системный анализ моделей, включая аппаратные компоненты (устройства) и программные интерфейсы, интегрированные для музыкальных целей. Основной акцент делается на моделях, которые могут служить для обработки звука, такими как эффекты процессоры, цифровые аудио рабочие станции (DAW), фильтры и модуляторы.

Первый модуль дисциплины посвящен основам архитектуры музыкальных устройств с акцентом на обработку аудиосигналов. Здесь вводятся понятия аппаратной архитектуры, такие как аналоговые и цифровые системы обработки. Аналоговые устройства, например, классические эффекты процессоры на базе ламповых цепей или транзисторных фильтров, рассматриваются как основа для понимания преобразования

волновых форм и модуляции. Цифровые аналоги, напротив, опираются на дискретизацию сигнала, где частота дискретизации (sampling rate) и разрядность (bit depth) определяют качество обработки. Студенты изучают, как эти параметры влияют на энтропию сигнала, опираясь на знания из "Теории информации".

Изучение аналоговых приборов играет ключевую роль в формировании глубокого понимания процессов программной обработки аудиосигналов. Аналоговые устройства, такие как ламповые усилители или классические реверберaторы на пружинах, опираются на непрерывные электрические сигналы, которые напрямую отражают физические свойства звука — от фильтрации и модуляции до взаимодействия с окружающей средой. Это позволяет студентам освоить фундаментальные принципы акустики и электроники, без которых невозможно эффективно моделировать аналогичные процессы в программном обеспечении. Например, понимание работы конденсаторных фильтров в аналоговом эффекте процессоре помогает в разработке алгоритмов цифровой фильтрации, где каждый этап обработки сигнала должен учитывать нелинейности и шумы реального мира.

Более того, аналоговые приборы способствуют развитию интуитивного подхода к звуковой обработке, поскольку их поведение часто непредсказуемо и зависит от внешних факторов, таких как температура или влажность. Это контрастирует с детерминированной природой цифровых систем, где все параметры строго контролируемы. Изучая аналоговые модели, студенты учатся ценить "теплоту" и органичность обработанного звука, которую программные эмуляции пытаются воспроизвести через сложные алгоритмы. В рамках STEAM-подхода это объединяет науку (физика сигналов) и искусство (творческое манипулирование тембром), позволяя глубже понять, как программное обеспечение может имитировать или даже превзойти аналоговые аналоги в гибкости и точности.

Наконец, знание аналоговых приборов открывает двери для инноваций в программной обработке. Многие современные плагины и DAW включают эмуляции аналогового оборудования, такие как виртуальные версии EMT или Lexicon. Глубокое понимание оригиналов позволяет студентам критически оценивать эти эмуляции, выявлять их ограничения и предлагать улучшения. Это не только повышает качество образования, но и готовит специалистов к работе в индустрии, где гибридные системы сочетают лучшее из обоих миров — от классических аналоговых цепей до высокотехнологичных цифровых инструментов обработки.

В рамках этого модуля рассматриваются ключевые компоненты музыкально-ориентированных устройств для обработки:

• Фильтры и модуляторы: Низкочастотные фильтры (LPF), высокочастотные (HPF) и полосовые (BPF), а также модуляторы амплитуды (AM) и частоты (FM). Эти элементы позволяют формировать тембр, имитируя акустические свойства инструментов или эффектов, таких как реверберация или хорус. Математическая основа связана с теорией множеств, где фильтры моделируются как множества частотных характеристик.

• Эффекты процессоры: Реверберaторы, дилей, фленжер и дисторшн, обеспечивающие пространственные и динамические преобразования сигнала. Примеры включают аналоговые устройства типа Eventide или цифровые DSP в устройствах TC Electronic.

• Контроллеры и интерфейсы: MIDI-контроллеры, сенсорные панели и аудиоинтерфейсы, обеспечивающие взаимодействие между аппаратным и программным уровнями обработки. MIDI-протокол изучается как стандарт для передачи музыкальных данных, включая параметры эффектов и системные сообщения.

Второй модуль переходит к программно-аппаратной интеграции, где акцент делается на моделях комплексов для обработки сигналов. Здесь рассматриваются гибридные системы, сочетающие аппаратные устройства с программным обеспечением. Например,

DAW вроде REAPER, Ableton Live или Logic Pro интегрируют виртуальные эффекты (VST-плагины) с внешними устройствами через USB или Thunderbolt. Студенты учатся проектировать архитектуру таких комплексов, анализируя латентность (latency), буферы и оптимизацию для реального времени обработки.

Ключевые темы модуля:

• Моделирование сигналов: Использование алгоритмов из "Теории вероятностей" для анализа шумов и случайных вариаций в обработанных сигналах. Например, применение нормального распределения для моделирования естественных флуктуаций в эффектах.

• Архитектура процессоров: Цифровые сигнальные процессоры (DSP), такие как в устройствах Korg или Native Instruments, где изучаются цепочки обработки: вход → фильтрация → эффекты → выход. Это включает понятия FIR- и IIR-фильтров, основанные на математической статистике.

• Программные эмуляции: Виртуальные аналоги аппаратных устройств обработки, например, эмуляторы аналоговых реверберaторов в программном обеспечении. Здесь применяется теория алгоритмов, где конечные автоматы моделируют состояния эффектов.

Третий модуль фокусируется на прикладных аспектах и проектировании с акцентом на обработку. Студенты разрабатывают собственные модели комплексов, используя языки программирования (например, C++ или Python с библиотеками вроде JUCE или Pure Data). Задачи включают создание прототипов устройств, таких как MIDI-контроллер для эффектов на базе Arduino или программный процессор с GUI-интерфейсом.

Примеры практических заданий:

• Проектирование эффекта процессора с использованием фильтрации, где студенты рассчитывают параметры на основе теории множеств (например, множества частотных диапазонов).

• Анализ архитектуры существующих систем, таких как Ableton Push или Novation Circuit, с оценкой эффективности обработки через статистические методы (частотный анализ спектра).

• Интеграция с музыкальными задачами: Создание комплекса для обработки звуковых эффектов в фильме, где применяется энтропия для оптимизации сжатия аудио.

Интеграция с другими дисциплинами и STEAM-подход

Дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" тесно связана с теоретическим блоком, опираясь на "Теорию множеств" для моделирования музыкальных объектов (например, аккорды как множества нот) и "Теорию информации" для анализа энтропии в звуковых сигналах. Из прикладного блока она интегрируется с "Алгоритмами и структурами данных", где навыки программирования применяются для реализации архитектур обработки. В заключительном блоке знания используются в "Компьютерном моделировании в музыке" для симуляции творческих процессов обработки.

STEAM-подход проявляется в объединении:

• Science и Math: Математические модели для анализа сигналов (вероятности, статистика).

• Technology и Engineering: Проектирование аппаратных и программных компонентов обработки.

• Arts: Творческое применение в музыкальном дизайне, где архитектура служит инструментом для выражения художественных идей.

Это способствует формированию междисциплинарных навыков, позволяющих студентам решать комплексные задачи, такие как разработка адаптивных звуковых систем для виртуальной реальности или интерактивных музыкальных установок.

Практическая значимость дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов"

Изучение дисциплины способствует активизации инноваций, поскольку студенты не только усваивают существующие модели обработки, но и создают новые. Практико-ориентированные проекты, такие как разработка прототипов для аудиовизуальных проектов, повышают качество подготовки, делая выпускников конкурентоспособными в индустрии.

Отметим, что существенную роль в подходах к разработке и практике ведения дисциплины "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" сыграли разработанные сотрудниками научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена под руководством профессора И. Б. Горбуновой принципы обучения бакалавров по профилю «Информационные технологии в музыке и саунд-дизайне» по направлению подготовки 09.03.02 «Информационные системы и технологии» (см. в работах [9; 11-14]); а также ряд исследований, которые были положены в основу разработки профессиональных профилей образования «Музыкально-компьютерные технологии» и «Музыкально-компьютерные технологии в образовании», созданных на базе НМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена [1-3; 7-8; 10; 17; 20-23]. Также хотели бы выделить ряд классических работ зарубежных авторов [25-27], которые послужили основой для выработки определённых методико-методологических образовательных решений в процессе преподавания дисциплины "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов".

В заключении отметим, что дисциплина "Архитектура музыкально-ориентированных программно-аппаратных комплексов" является неотъемлемой частью образовательной модели для подготовки специалиста, область работы которого связана с саунд-дизайном и современными музыкально-компьютерными технологиями. Она интегрирует теоретические знания с практическими навыками, формируя специалистов, способных к инновациям в области обработки звукового производства. Дальнейшее развитие дисциплины может включать интеграцию с системами искусственного интеллекта, например, машинным обучением для генерации и обработки звука, что откроет новые горизонты и в STEAM-образовании в целом. Полученные знания позволяют применять междисциплинарные (и трансдисциплинарные [4-6; 16; 18-19; 24]) подходы для решения профессиональных задач, способствуя эволюции саунд-дизайна как области научных знаний и современных актуальных направлений в развитии музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер Н.А., Горбунова И.Б., Яцентковская Н.А. Голос и компьютер: монография. СПб.: Лань, Планета музыки, 2024. 192 с.
2. 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.
3. Горбунова И.Б. Некоторые аспекты использования новых информационных технологий в обучении физике // В книге: Математика и информатика. Педагогические инновации и научные разработки. Герценовские чтения-95. Тезисы докладов научно-методической конференции. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; научный редактор: доктор педагогических наук И. В. Марусева. 1995. С. 104-105.

4. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 2. С. 178-179.
5. 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.
6. 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.
7. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. К эволюции экспериментальной эстетики: логические и композиционные проблемы компьютерного музыкального творчества // В сборнике: Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник материалов IX Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2022. С. 91-95.
8. 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.
9. Горбунова И.Б., Романенко Л.Ю., Чибирев С.В. Моделирование процесса музыкального творчества с использованием музыкально-компьютерных технологий // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2013. № 4 (75). С. 16-24.
10. Плотников К.Ю., Горбунова И.Б. Проблема реализации технологического направления инноваций в инклюзивном образовании (на примере музыки) // В сборнике: Опыт и перспективы реализации федеральных государственных образовательных стандартов в современной школе. Сборник научных статей II всероссийской научно-практической конференции. Под научной редакцией Е.В. Карповой. 2019. С. 297-301.
11. Горбунова И.Б., Рогозинский Г.Г. Разработка элементов новой образовательной концепции «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»: музыкально-компьютерные технологии и музыкально-кибернетические системы // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2 (111). С. 196-201.
12. Горбунова И.Б., Рогозинский Г.Г. Разработка элементов новой образовательной концепции «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»: системы синтеза и обработки звука, системы сонификации и генеративные системы // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 6 (115). С. 197-203.
13. Рогозинский Г.Г., Горбунова И.Б., Мамонтов Д.В., Новиков Н.Ю., Сперанский М.Б. О проведении научных исследований в области медиаинформационных технологий для устойчивого развития учебно-производственного Кластера музыкально-компьютерных технологий Герценовского университета // Антропологическая дидактика и воспитание. 2025. Т. 8. № 1. С. 144-176.
14. Рогозинский Г.Г., Щекочихин А.В., Малахов В.Е., Горбунова И.Б. О модульном подходе к музыкальному творчеству с поддержкой искусственного интеллекта // Компьютерные инструменты в образовании. 2024. № 4. С. 59-69.

15. Сидоров ДН. STEAM-образование в творческих дисциплинах. М.: Высшая школа, 2020.
16. Alieva I.G., Gorbunova I.B. Music, Mathematics, Computer Science: A Transdisciplinary Approach to Training Student Sound Designers // В сборнике: Russia - Historical and Cultural Constants and Prospects for the Development of Childhood. Collection of Scientific Papers of the International Conference. St. Petersburg, 2024. С. 373-376.
17. 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.
18. Gorbunova I.B. The Integrative Model for the Semantic Space of Music and a Contemporary Musical Educational Process: The Scientific and Creative Heritage of Mikhail Borisovich Ignatyev // Laplage em Revista. 2020. Т. 6. № S. С. 2-13.
19. Gorbunova Irina B., Alieva Imina G. Transdisciplinary Approach to the Study of Musical Phenomena: Fuzzy Set Theory and Its Application to Music Research and Educational Practice // Russian Musicology. 2025. № 3. С. 27-48.
20. 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.
21. Gorbunova I.B., Petrova N.N. Music Computer 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 Irina B. y Spiridonov Oleg A. The Project Music for Everybody in the Context of Continuous Education in Yakutia. Propós. represent. [online]. 2020, vol. 8, n. 2, e521. http://dx.doi.org/10.20511/pyr2020.v8n2.521.
23. Gorbunova I. B., Spiridonov O. A., Yatsentkovskaya N. A. Music for Everybody: The Project in the Context of Life-Long Education // International Journal of Humanities and Management Sciences. 2020. Volume 7, Issue 1. P. 6-10. URL: http://www.isaet.org/images/extraimages/EAP0320424.pdf.
24. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Complex Model for the Semantic Space of Music: Structure and Features // Music Scholarship. 2020. № 4. С. 20-32.
25. Puckette M.S. The Theory and Technique of Electronic Music. World Scientific, 2007.
26. Roads C. The Computer Music Tutorial. MIT Press, 1996.
27. Shannon C. E. A Mathematical Theory of Communication. Bell System Technical Journal, 1948.

Беседина Ольга Павловна
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: xronika97@yandex.ru

Besedina Olga P.
postgraduate student Department of Music
Institute of Culture and Arts State
Moscow City University

РЕВЕРБЕРАЦИЯ КАК ФАКТОР ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬТВА: ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ ДЛЯ ХОРМЕЙСТЕРА-ПЕДАГОГА

Аннотация. В статье рассматриваются акустические особенности хорового исполнительства в контексте их влияния на звуковой результат, художественную выразительность и методику работы хормейстера. Анализируются параметры акустики помещений, такие как реверберация, время запаздывания первого отражения, структура ранних отражений и их взаимосвязь с исполнительскими приемами. Особое внимание уделяется адаптационным стратегиям хора и дирижера при работе в условиях неидеальной акустики, включая репетиционные классы, концертные залы и открытые пространства. Предлагаются практические рекомендации для педагогов-хормейстеров по оптимизации звучания ансамбля.

Ключевые слова: музыкальная акустика, акустика помещений, акустическая среда, вокально-хоровое исполнительство, хор, реверберация, хормейстер, тембральное слияние, интонация, дикция, ансамбль.

REVERBERATION AS A FACTOR OF CHORAL PERFORMANCE: PROBLEMS AND SOLUTIONS FOR CHOIRMASTER-TEACHER

Annotation. The article examines acoustic features of choral performance in the context of their influence on the sound result, artistic expression and the method of work of the choirmaster. The parameters of room acoustics, such as reverberation, the delay time of the first reflection, the structure of early reflections and their relationship with performance techniques are analyzed. Special attention is paid to the adaptation strategies of the choir and the conductor when working in conditions of imperfect acoustics, including rehearsal classes, concert halls and open spaces. Practical recommendations for choirmaster teachers on optimizing the sound of the ensemble are offered**.**

Keywords: musical acoustics, acoustics of rooms, acoustic environment, vocal and choral performance, choir, reverberation, choirmaster, timbral fusion, intonation, diction, ensemble.

Хоровое искусство, являясь одной из древнейших форм музыкальной культуры, представляет собой сложный синтез индивидуального исполнительского мастерства и коллективного творческого начала. Уникальность хора как «живого музыкального инструмента» заключается в его большой зависимости от акустических условий, в которых происходит зарождение и бытие звука. В отличие от сольного пения, где артист в значительной степени контролирует свой голос и его взаимодействие с пространством, хоровой коллектив вынужден постоянно адаптироваться к меняющейся акустической среде, которая является полноправным соучастником творческого процесса.

Хоровое исполнительство – это довольно сложный акустический феномен, где звук рождается не только голосами певцов, но и активно взаимодействует с окружающим пространством. Акустические свойства среды становятся неотъемлемым участником музыкального процесса, преобразуя и трансформируя итоговое звучание коллектива. Акустика влияет на качество звука, дикцию и ясность текста, на темп и ритмическую структуру, на интонационную точность и в целом на общее впечатление от исполнителя. Следовательно, для современного хормейстера глубокое понимание законов музыкальной акустики перестает быть простым знанием, а становится профессиональной необходимостью.

Акустическое пространство играет определяющую роль в формировании слухового образа, причем его влияние неодинаково проявляется при восприятии сольного голоса и хорового коллектива. Современные исследования показывают, что человеческий мозг применяет различные нейрокогнитивные механизмы для обработки этих типов звучания. При сольном исполнении слушатель воспринимает тембр, динамику и артикуляцию как индивидуальные характеристики конкретного голоса, в то время как хоровое звучание воспринимается как целостный акустический феномен с уникальными свойствами.

Цель данной статьи систематизировать знания об акустических особенностях хорового исполнительства и на основе этого разработать практические рекомендации для оптимизации работы хорового коллектива в различных акустических условиях.

Так как хоровой коллектив представляет собой сложную акустическую систему, где источником звука является ансамбль человеческих голосов, то ключевыми задачи в построении единого хорового единого тембра являются:

- Тембральное слияние: Достижение однородности звучания в каждой партии и между партиями от басов до сопрано. Это требует от певцов умения контролировать обертоновый состав своего голоса и подстраивать его не только под общее звучание партии, но и под общее звучание всего коллектива;
- Гармонический баланс: Правильное соотношение громкости между партиями, которое обеспечивает ясное и пропорциональное звучание гармонической вертикали;
- Артикуляционная синхронность: Точное совпадение во времени моментов атаки и снятия звука, а также единство в произношении согласных, которые часто могут нарушать четкость дикции и ритмическую организованность;
- Интонационная точность: Чистое построение интервалов и аккордов, на которое напрямую влияет акустическая обратная связь из зала.

Данные задачи решаются в основном в условиях репетиционного процесса. Однако в концертной ситуации акустика помещения становится мощным фильтром и модификатором, который может как улучшить звучание хорового коллектива, так и разрушить достигнутое единство.

Чаще всего хоровой коллектив и хормейстеры в процессе репетиций и выступлений сталкиваются с таким акустическим параметром как реверберация. Реверберацией называется «постепенное замирание звука в помещении (послезвучание)». [9, С. 23] Это наиболее известный и значимый акустический параметр, который сохраняет на некоторое время звук в пространстве после того, как исходный источник звука умолк. Количественно данный параметр характеризуется временем реверберации (RT60) – временем, за которое уровень звука уменьшается на 60 дБ. Реверберация может усилить богатство и полноту звучания хора, позволяя отдельным голосам сливаться воедино, создавая гармонично сплоченный ансамбль. Однако слишком слабая реверберация может привести к сухому и невыраженному звучанию, в котором отдельным голоса или партии могут выделяться. Если в помещении чрезмерная реверберация, то это приводит к нечеткому звучанию, что

затрудняет различие разных голосов и гармоний, что негативно сказывается на балансе хорового ансамбля.

Реверберация – это один из параметров, который имеет время. Например, в концертных залах реверберация обычно составляет 1–2 секунды, в храмах или соборах может достигать до 7 секунд, а на открытых площадках практически отсутствует или вовсе отсутствует. Данный параметр можно разделить на следующие составляющие в условиях разных помещений, где они имеют длинную реверберацию и короткую реверберацию.

Одна из задач дирижера становится способность ориентироваться в акустике помещения, как минимум он должен иметь возможность оценить время реверберации. От этого зависит все параметры, которые составляют хорошее звучание коллектива. Примером можно привести, «когда время реверберации в концертном зале увеличивается относительно репетиционного помещения, и темп исполнения необходимо уменьшить, иначе фразы «наслаиваются» друг на друга, что приводит к «гармонической грязи» и неразборчивости звучания» [7, С. 40]. Это может возникать из-за того, что дирижер может не услышать разницу акустических условий, в которых находит он сам и в которых находятся слушатели.

В условиях длинной реверберации, где время затухания звука составляет более 2–3, звуку придается объем, мощь, можно сказать «окрыляет» его, способствуя тембральному слиянию голосов. В то же время это создает следующие серьезные проблемы для исполнителей. Происходит накладывание звуков, где последующие аккорды накладываются на предыдущие, что создает гармоническую и ритмическую «кашу», которая мешает хоровому коллективу и слушателю, также это может вызвать диссонансы в звучании гармоний. У хора также появляется тенденция в потере дикции, в особенности у взрывных согласных звуков таких как «п», «б», «т», «д», которые растягиваются, сливаются и звучат неодновременно. Происходит потеря интонации, так как певцам трудно удерживать её, так как «звуковое поле» зала постоянно колеблется, что вызывает эффект «плывущего» строя, особенно в унисонных и гомофонных эпизодах.

Данная реверберация характерная обычно для больших концертных залов, соборов, где архитектура и отделочные материалы имеют высокую отражательную силу (камень, мрамор, лепнина, высокие сводчатые потолки и др.).

Для короткой реверберации обычно характерное время затухания звука менее 2 секунд. Это время обычно характерно для репетиционных классов, малых аудиториях, камерных залов или студий звукозаписи. В таких условиях обычно хорошо слышны все нюансы, артикуляция, что позволяет отработать в репетиционном процессе одновременную атаку звука и его снятие, а также четкое произношение текста.

Существуют также существенные недостатки таких помещений для хорового коллектива. Одним из ярких недостатков следует выделить, что звук может стать «сухим» и «плоским», так как отсутствует ощущение объема и нет акустической поддержки в помещении. Учитывая, что в таких помещениях повышенная слышимость деталей, которая позволяет качественно отрабатывать нюансы, то в концертной практике это может создать проблему, что приводит к обратному эффекту (нечеткая дикция, разное время атаки певцов, неточная нюансировка). Короткая реверберация также может создать проблемы с сохранением общего баланса и строя, так как певцы начинают только слушать себя и ближайших соседей, так как по ощущениям звук как будто начинает «тонуть» в пространстве. Из-за этого возникает тенденция к форсированию звука для того, чтобы услышать себя, что может привести к зажатости и быстрой утомляемости голоса.

Психоакустические исследования показывают, что эффект слияния голосов в хоровом звучании создает совершенно особый перцептивный опыт. При этом в залах с низким коэффициентом реверберации (до 1,2 секунды) слушатель имеет возможность

различать отдельные голоса в хоровой фактуре, тогда как в условиях высокой реверберации (свыше 2,5 секунд) отдельные голоса сливаются настолько, что формируется принципиально новый акустический феномен. Данное явление можно описать как эмерджентное свойство хорового звучания, когда целое обладает качествами, не выводимыми из свойств составных элементов.

В процессе педагогической практики и концертного исполнения для решения проблем с реверберацией и сохранения художественной целостности каждого произведения в залах педагог-хормейстер должен вносить коррективы в процессе работы.

Для сохранения художественной целостности и ясности звучания в залах с длительной реверберацией хормейстер вынужден делать стратегические коррективы в исполнительский план, трансформируя акустическое препятствие в художественный инструмент. Первостепенное значение приобретает корректировка темпа: общее движение необходимо замедлить, особенно в сложных полифонических произведениях с насыщенной фактурой, где несколько самостоятельных голосов могут акустически наложиться друг на друга, а также в быстрых гомофонных эпизодах, где важна разборчивость текста. Это преднамеренное замедление предоставляет акустике пространство «успокоиться» между сменами гармоний и фраз, обеспечивая слушателю возможность воспринять музыкальную мысль в ее чистом виде, без наложения предыдущих звуков на последующие.

Не менее важным аспектом является работа над артикуляцией и дикцией, которые в условиях реверберирующего зала требуют сознательного усиления. Чтобы компенсировать неизбежное «смазывание» звуков в пространстве, необходимо применять более острую и подчеркнутую артикуляцию, особенно это касается согласных, в частности взрывных. Фактически, на сцене создается своего рода «переакцентировка» дикции, которая, пройдя через фильтр зала, будет воспринята публикой как естественная и четкая. Эффективным методическим приемом для выработки этой четкости является шепотная репетиция текста, которая фокусирует внимание певцов на артикуляционной основе произведения — активной работе губ и языка, обеспечивающей чистоту произнесения согласных и окончаний слов.

Особого внимания требует контроль гармонических переходов, поскольку в условиях длительного затухания звука смена аккордов рискует превратиться в гармоническую «кашу». Дирижер должен подавать предельно ясные, содержательные и заблаговременные ауфтакты, буквально предвосхищая момент вступления и давая хору время на акустическую и мышечную подготовку. Со своей стороны, певцы должны интонировать новые аккорды активно, целенаправленно и точно, мысленно и физически «пробивая» еще звучащий в пространстве предыдущий аккорд, чтобы чистая гармония могла зазвучать свежо и утвердиться в слуховом восприятии.

Затрагивая нюансировку, то в залах с длительной реверберацией следует решительно отказаться от резких динамических контрастов и акцентов, которые, усиливаясь отражениями, могут приобрести гротескный характер и разрушить звуковой баланс. Вместо этого гораздо более эффективным оказывается использование широких, плавных динамических волн, создающих ощущение масштабности и пространственного размаха. Даже такие нюансы, как *forte* и *fortissimo*, требуют здесь особого, колоссального контроля со стороны дирижера и певцов, будучи направленными не на грубую мощь, а на насыщенное, плотное, но при этом организованное и структурированное звучание, чтобы избежать перегруза и какофонии, сохранив величественность и чистоту хорового тембра.

В противовес работе в реверберирующих помещениях, деятельность хора в залах с «короткой» или «сухой» акустикой, где время реверберации минимально, ставит перед коллективом принципиально иные задачи. Отсутствие естественной акустической поддержки в виде отражений и протяженного затухания звука лишает хоровое звучание

объема, полетности и эмоциональной возвышенности. В этих условиях акустический вакуум становится вызовом, который хормейстер и коллектив должны преодолеть, создавая насыщенность и пространственность звука исключительно за счет собственных исполнительских средств и внутренней организации.

Фундаментальной основой для решения этой задачи становится интенсивное развитие у певцов «внутреннего слуха» и самоконтроля. Поскольку внешняя звуковая картина обеднена и не дает певцам достаточной обратной связи, они должны научиться полагаться на внутренние слуховые представления и мышечную память. Это требует постоянной концентрации на чистоте интонационного строя, особенно в плане динамических оттенков *piano* и *pianissimo*, где голос практически лишен внешнего резонирования и певцу приходится тонко балансировать на грани слышимого, руководствуясь исключительно внутренним ощущением.

Ключевым техническим приемом, позволяющим компенсировать отсутствие естественной реверберации, является безупречное владение кантиленой и штрихом *legato*. Плавное звуковедение на непрерывном дыхании создает иллюзию связности и объема, скрепляя музыкальную ткань и способствуя тембральному слиянию голосов. Именно эта основа, когда один звук органично переливается в другой, формирует собственное «звуковое поле» хора, заменяя собой акустику помещения и придавая звучанию недостающую пространственную глубину.

Парадоксальным преимуществом «сухих» залов является их уникальная способность раскрывать тончайшую динамическую нюансировку. В условиях, где каждый оттенок слышен с кристальной ясностью, хормейстер получает возможность работать над богатейшей палитрой тихого звучания — от прозрачного, почти невесомого *pianissimo* до насыщенного и эмоционально окрашенного *mezzo-piano*. Однако работа в такой динамике предъявляет высочайшие требования к ансамблевой чуткости и вокальной технике каждого певца, поскольку малейшая интонационная или тембральная неточность становится немедленно очевидной.

Важнейшей психологической и технической установкой в таких условиях становится категорический отказ от форсирования звука. Необходимо убедить певцов, что попытка компенсировать акустическую «сухость» за счет физического напряжения и крика приводит лишь к обратному эффекту — зажатости гортани, обеднению тембра, интонационной неустойчивости и разрушению ансамбля. Напротив, пение «на опоре», с использованием свободной «подачи» звука, но без излишнего давления, позволяет сформировать собранный, тембрально красивый и хорошо спроецированный звук, который, обладая внутренней энергией, доходит до слушателя с большей эффективностью и создает впечатление насыщенного и слитного звучания даже в акустически неблагоприятной среде.

Стоит отметить поведение акустики на открытых пространствах, так как для хорового коллектива это довольно сложная акустическая среда. Практически отсутствующее или совсем отсутствующее отражение звука способствует быстрой потере энергии звука, резкому ухудшению слышимости между певцами и собственного голоса, падению интонации и развалу ансамбля в целом. Единственным решением в таком случае является использование звукоусилительной аппаратуры, таких как микрофоны, мониторы и т.д. Обратные мониторы, которые направлены на певцов, позволяют им слышать себя и соседей, также с помощью реверберaторов можно создать искусственную акустическую среду.

Для хормейстера имеет важное значение также хоровая расстановка, ведь «учет акустических условий и удобства расстановки певцов – важное условие хоровой дисциплины и наилучшего звучания хор» [10, С.27]. Это может быть прямолинейная и дугообразная расстановки.

Использование дугообразной, или полукруглой, схемы создает значительные преимущества для внутренней организации ансамбля. Визуальный контакт между дирижером и всеми участниками хора становится более прямым и непрерывным, что является залогом ритмической и агогической точности. С акустической точки зрения, формируемый хористом вогнутый контур работает как коллективный отражатель звука, фокусируя и объединяя звуковые потоки от различных партий. Это делает дугообразную расстановку предпочтительной для исполнения произведений *a cappella*, особенно в залах с проблемной акустикой или малого объема, где требуется компенсировать недостатки среды за счет собранности хорового тембра.

Прямолинейная схема расстановки, при которой певцы выстраиваются параллельными линиями, традиционно находит применение в условиях больших концертных залов, а также при сотрудничестве хора с оркестром. Несмотря на увеличенную дистанцию между дирижером и певцами, данная конфигурация обеспечивает хороший угол обзора для дирижера и периферийных групп хора, способствуя сохранению единства и скоординированности действий в масштабном акустическом пространстве.

Перед началом работы или выступления в незнакомом помещении для хормейстера важно проверить акустику зала, так как это позволяет предварительно адаптировать исполнительский план. Для этого можно сделать несколько громких хлопков в ладоши или произнести короткую фразу. Это даёт возможность ощутить и оценить первичное представление о времени и характере реверберации в помещении. Также для анализа акустики зала хор может пропеть отдельные устойчивые аккорды, чтобы проверить, как резонирует зал, на сколько наполняется и поддерживается звук. Дальнейший анализ можно провести с дикцией определенных фраз произведений, которые содержат в себе много шипящих и взрывных гласных, а также сложную ритмическую составляющую.

Для дирижёра и хормейстера это является одной из составляющих в процессе учебных занятий и концертных выступлений, предварительно изучив и попробовав акустику зала. В зависимости от помещения педагог-дирижер должен учитывать особенности исполнения в процессе работы над произведениями или прогона перед концертом: проверить как звучат разные нюансы (от *pp* до *FF*), адаптировать темп под акустические особенности зала, настроить баланс между партиями и провести работу над артикуляцией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алаева, А.А. Музыкальная акустика помещений // Материалы VII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» URL: https://scienceforum.ru/2015/article/2015010759 (дата обращения: 10.10.2025)
2. Алдошина, И.А. Музыкальная акустика. Учебник для высших учебных заведений / И.А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб.: Композитор, 2006. – 720 с.
3. Ван, С. Трактовка понятий «семантика» и «знак» в современном музыкознании / С. Ван, М. Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2025. – № 2. – С. 80-90. – EDN BJWMIF.
4. Грибкова, О. В. Теория и практика хорового исполнительства: структура и содержание: Учебное пособие / О. В. Грибкова. – Москва : МГПУ, 2025. – 120 с.
5. Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании: Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ / Л. И. Уколова, О. В. Грибкова, Е. П. Кабкова [и др.]. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2023. – 148 с.
6. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика / В.Л. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

7. Интеграция гибридного обучения в системе высшего музыкально-педагогического образования / В. О. Малащенко, А. А. Антонов, М. А. Антонова, А. В. Вязников // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 1. – С. 349-355.
8. Келлер, В. В. К вопросу о необходимости введения в курс обучения дирижеров предметов «музыкальная акустика» и «слуховой анализ звукозаписей» / В. В. Келлер, Л. С. Рубин, Ж. А. Скачкова // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании : Материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 26 марта 2022 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2022. – С. 38-41.
9. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с
10. Меерзон, Б.Я. Акустические основы звукорежиссуры / Б. Я. Меерзон. – Москва: Аспект Пресс, 2004. – 203 с.
11. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: / В. В. Афанасьев, О. В. Грибкова, И. В. Кудринская [и др.]. – Москва : ИП Потапов Дмитрий Александрович, 2022. – 196 с.
12. Теория и методика музыкальной педагогики и образования / В. В. Афанасьев, Л. И. Уколова, П. А. Черватюк, А. П. Черватюк. – Краснодар: Издательский центр Краснодарского государственного университета культуры и искусств, 2009. – 128 с.
13. Толстокулакова, А.А. Вопросы хороведения. Учебное пособие для учащихся регентскохорового отделения Новокузнецкого Православного Духовного училища. Том I / А.А. Толстокулакова. – Новокузнецк: ИПК, 2004. – 96 с.

Гончарова Мария Сергеевна
сотрудник научно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»,
соискатель кафедры педагогики
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: gmsmusic@yandex.ru

Goncharova Maria S.
Research and Methodology Laboratory Researcher
Music and Computer Technologies,
Postgraduate Student, Department of Pedagogy
Herzen State Pedagogical University

ПРИНЦИПЫ САУНД-ДИЗАЙНА ДЛЯ МЕДИАИНФОРМАЦИОННЫХ СИСТЕМ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Аннотация. В статье рассматривается проблема интеграции саунд-дизайна в образовательные медиаинформационные системы (МИС) как средства повышения эффективности цифрового обучения. Обоснована необходимость системного подхода к проектированию звукового сопровождения образовательных платформ на основе психоакустики, когнитивной эргономики и педагогической целесообразности. Разработана и экспериментально проверена система принципов саунд-дизайна, включающая функциональную приоритетность, когнитивную экономию, семантическую однозначность, адаптивность, эмоционально-когнитивный баланс и минимальное вмешательство. Эксперимент проводился на базе системы дистанционного обучения Moodle с участием 64 студентов. Результаты показали статистически значимое снижение количества ошибок (на 23 %), ускорение навигации (на 18 %) и повышение субъективной вовлечённости обучающихся (81 % респондентов). Исследование демонстрирует, что саунд-дизайн выступает не декоративным элементом интерфейса, а структурным компонентом архитектуры МИС, обеспечивающим когнитивную поддержку, эффективную навигацию и эмоциональную вовлечённость студентов.

Ключевые слова: саунд-дизайн, медиаинформационные системы, цифровое обучение, Moodle, психоакустика, мультимодальность, пользовательский опыт.

PRINCIPLES OF SOUND DESIGN FOR MEDIA INFORMATION SYSTEMS IN AN EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Abstract. The article discusses the problem of integrating sound design into educational media information systems (MIS) as a means of improving the effectiveness of digital learning. The necessity of a systematic approach to the sound design of educational platforms based on psychoacoustics, cognitive ergonomics and pedagogical expediency is substantiated. A system of sound design principles has been developed and experimentally tested, including functional priority, cognitive economy, semantic unambiguity, adaptivity, emotional and cognitive balance, and minimal intervention. The experiment was conducted on the basis of the Moodle distance learning system with the participation of 64 students. The results showed a statistically significant reduction in the number of errors (by 23%), faster navigation (by 18%) and increased subjective engagement of students (81% of respondents). The study demonstrates that sound design is not a

decorative element of the interface, but a structural component of the IIA architecture, providing cognitive support, effective navigation and emotional involvement of students.

Keywords: sound design, media information systems, digital learning, Moodle, psychoacoustics, multimodality, user experience.

Введение. Современное цифровое образование переживает активную трансформацию, переходя от традиционных форм аудиторного обучения к мультимодальным, интерактивным и адаптивным образовательным средам. Центральную роль в этой трансформации играют медиаинформационные системы (МИС) — интегрированные цифровые платформы, объединяющие текстовые, графические, аудио- и видеоматериалы для комплексной поддержки учебного процесса. Несмотря на широкое внедрение технологий, звуковое сопровождение большинства образовательных платформ ограничивается базовыми уведомлениями или отсутствует вовсе, что приводит к визуальной перегрузке, увеличению когнитивной нагрузки и снижению концентрации студентов. В то же время зарубежные и российские исследования свидетельствуют, что грамотно спроектированные аудиосигналы способны не только структурировать внимание и облегчать восприятие информации, но и повышать мотивацию, вовлечённость и удовлетворённость образовательным процессом [8; 10].

В отечественной практике, особенно в контексте музыкального и мультимедийного образования, наблюдается дефицит системного подхода к использованию звука как функционального компонента образовательной среды. Российские работы по медиаобразованию в основном сосредоточены на формировании медиакомпетентности и внедрении цифровых ресурсов, но редко рассматривают звук как структурный элемент педагогической системы [2-8]. Этот пробел создаёт исследовательский разрыв и подчёркивает необходимость разработки методологии интеграции саунд-дизайна в образовательные МИС, основанной на междисциплинарной базе: психоакустике, когнитивной психологии, педагогике и интерфейсном дизайне.

Актуальность исследования. Развитие мультимодальных образовательных технологий требует осмысленного подхода к проектированию интерфейсов, в которых звук перестаёт быть просто декоративным элементом и становится функционально-педагогическим компонентом. Актуальность исследования обусловлена несколькими ключевыми факторами. Во-первых, повышение когнитивной и эмоциональной вовлечённости студентов остаётся одной из важнейших задач цифрового обучения, особенно в среде дистанционного и мобильного образования. Во-вторых, отсутствие системной методологии проектирования звукового сопровождения приводит к случайному, фрагментарному использованию аудиосигналов, что снижает эффективность мультимедийных образовательных ресурсов и создаёт риски когнитивной перегрузки.

С учётом опыта научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена и исследований мобильного музыкального образования, показано, что цифровые инструменты способны существенно расширять возможности преподавателей и студентов, повышать интерактивность и мультимодальность обучения [2-7]. В этом контексте интеграция саунд-дизайна в МИС приобретает особую ценность: она обеспечивает когнитивную поддержку, навигационную ориентацию, эмоциональную вовлечённость и обратную связь, что особенно важно для комплексных мультимедийных платформ, таких как СДО Moodle.

Целью настоящего исследования является разработка научно обоснованной системы принципов саунд-дизайна для образовательных МИС и демонстрация её эффективности на примере интеграции в СДО Moodle. Для достижения этой цели поставлены следующие задачи:

1. Провести теоретический анализ существующих подходов к мультимедийному обучению, психоакустике и интерфейсному звуковому дизайну;

2. Сформулировать систему принципов саунд-дизайна, адаптированную к образовательным МИС;

3. Разработать методику внедрения и оценки звукового сопровождения в цифровых платформах;

4. Провести экспериментальную проверку предложенной системы и оценить её влияние на когнитивную нагрузку, навигацию и вовлечённость студентов.

Таким образом, исследование направлено на создание междисциплинарного подхода, объединяющего педагогические, когнитивные и технические аспекты, и на формирование практических рекомендаций для разработчиков образовательных МИС, способных повысить эффективность цифрового обучения.

Методология. Исследование строилось на междисциплинарном подходе, объединяющем теоретический анализ, проектирование образовательной системы и экспериментальную проверку её эффективности. Методологической основой послужили работы по психоакустике, когнитивной психологии, мультимедийному обучению, интерфейсному дизайну и музыкально-компьютерным технологиям [1; 4; 7; 9–13]. Отмечая важность вопросов, связанных с включением современных музыкально-компьютерным технологий в музыкально-образовательный процесс на различных его ступенях и уровнях обучения, российские и зарубежные учёные уделяют существенное внимание формированию музыкально-ориентированного научно-исследовательского аппарата на базе многокомпанентного и многофунционального использования современных МКТ (см., например, в работах [5; 7; 9], что существенным образом обогащает палитру музыковедческих и прикладных аспектов музыкально-образовательного процесса. Такой комплексный подход позволил обеспечить научную обоснованность разработки звуковой подсистемы, её функциональную целесообразность и педагогическую оправданность.

На первом этапе проводился теоретический анализ. Изучались зарубежные и отечественные исследования в области мультимедийного обучения, психоакустики, саунд-дизайна и образовательных МИС. Основное внимание уделялось принципам когнитивной экономии, семантической однозначности звуковых сигналов, а также их влиянию на внимание, память и мотивацию обучающихся. Параллельно анализировались практики использования мобильных и облачных технологий в музыкальном образовании, показавшие значимость мультимодальных инструментов для повышения квалификации преподавателей и повышения интерактивности обучения [2-3].

На втором этапе была разработана концептуальная модель звуковой подсистемы для образовательной МИС. В рамках этой модели формировалась система из двенадцати принципов саунд-дизайна, которые учитывают функциональную приоритетность, когнитивную экономию, семантическую однозначность, адаптивность, эмоционально-когнитивный баланс и минимальное вмешательство в пользовательский опыт. Особое внимание уделялось интеграции звука в мультимодальную структуру образовательной платформы, чтобы аудиосигналы не только информировали, но и поддерживали навигацию, снижали когнитивную нагрузку и повышали вовлечённость студентов.

Третий этап исследования заключался в экспериментальной проверке предложенной системы. Эксперимент проводился на базе СДО Moodle с участием 64 студентов, разделённых на контрольную и экспериментальную группы. Экспериментальная группа использовала модифицированную версию платформы с интегрированной звуковой подсистемой, построенной на основе предложенных принципов, в то время как контрольная группа работала со стандартной версией СДО Moodle без дополнительного звукового сопровождения. Для оценки эффективности внедрения применялись как количественные,

так и качественные показатели. К количественным метрикам относились время навигации, количество ошибок при выполнении заданий и завершённость учебных активностей. К качественным — опросы студентов, самооценка мотивации и эмоционального состояния по шкале SAM, а также экспертная оценка функциональной адекватности звуковых элементов.

Методологическая ценность исследования заключалась в том, что интеграция теоретических подходов, проектирования принципов саунд-дизайна и экспериментальной проверки позволила получить системную картину влияния звукового сопровождения на когнитивную и эмоциональную сферу обучающихся. Такой подход обеспечивает научную обоснованность выводов и создаёт предпосылки для практического применения разработанной модели в различных образовательных МИС, а также её адаптации для других СДО и мультимедийных платформ.

Проектирование звукового сопровождения в образовательных медиаинформационных системах требует системного подхода, основанного на когнитивной, педагогической и интерфейсной эффективности. Саунд-дизайн в данном контексте не может быть случайным или декоративным; он должен выполнять функционально-педагогические задачи, обеспечивать структурирование информации, поддержку навигации и эмоциональную вовлечённость пользователя. На основе анализа психоакустики, мультимедийного обучения, музыкально-компьютерных технологий и опыта внедрения цифровых платформ были сформулированы ключевые принципы, которые определяют эффективность звуковой подсистемы.

Принцип функциональной приоритетности предполагает использование звука исключительно там, где это оправдано педагогически и когнитивно. Любой звуковой сигнал должен иметь конкретную цель: привлечение внимания к событию, подтверждение действия или сигнализация ошибки. Это позволяет избежать избыточной аудиальной нагрузки и повышает воспринимаемость информации. Когнитивная экономия требует минимизации количества звуковых элементов, их избыточной сложности и громкости, чтобы не перегружать рабочую память обучающихся и не отвлекать внимание от основной задачи. Семантическая однозначность звуковых сигналов обеспечивает чёткую связь между акустическим элементом и типом события. Это критически важно для интерфейсов, где ошибка или успешное выполнение задания должны восприниматься интуитивно и быстро, без дополнительных визуальных подсказок.

Принцип адаптивности предполагает, что звуковая подсистема должна предоставлять пользователю возможность регулировать громкость, выбирать категории уведомлений и обеспечивать доступность для людей с ограниченными возможностями. Такой подход обеспечивает персонализацию опыта и снижает риск раздражения, особенно при длительном взаимодействии с образовательной платформой. Эмоционально-когнитивный баланс определяет необходимость поддержания концентрации без избыточного возбуждения или стрессовой нагрузки: звуковое сопровождение должно создавать комфортную аудиальную среду, способствующую усвоению материала и вовлечённости. Минимальное вмешательство подразумевает, что звук остаётся фоновым и ненавязчивым элементом интерфейса, не конкурируя с визуальной информацией и не перегружая когнитивные ресурсы обучающихся.

В дополнение к этим принципам, важное значение имеет интеграция звука с интерактивной обратной связью. Аудио должно сигнализировать о действиях пользователя, таких как выполнение задания, ошибка или уведомление о событии, создавая непрерывный диалог между платформой и обучающимся. Контекстная релевантность гарантирует, что каждый звук соответствует содержанию и тематике учебного материала, усиливая когнитивное восприятие и облегчая ориентацию в интерфейсе. Унификация аудиокодов и

разработка единого звукового словаря позволяют поддерживать согласованность аудиального опыта в различных модулях системы.

Персонализация и многоуровневая сигнализация предоставляют возможность адаптировать звуковые элементы под индивидуальные потребности пользователя и важность события. Например, критические ошибки могут сопровождаться более заметным сигналом, а информационные уведомления — мягкими, ненавязчивыми звуками (см. Таблицу 1). Наконец, интеграция с визуальным интерфейсом обеспечивает гармоничное сочетание аудиальных и визуальных стимулов, что критически важно для мультимодальных образовательных платформ, включая СДО Moodle и другие МИС, используемые в музыкальном и мультимедийном образовании [4; 7; 11].

Таблица 1.

Типы звуковых элементов и их функции

Тип звука	**Функция**	**Пример**	**Применение в Moodle**
Сигнальные	Уведомления, фиксация событий	«Пинг», «Клик»	Завершение теста, новое сообщение
Навигационные	Обозначение переходов	Звук смены вкладки	Переключение активности
Инструктивные	Информационные подсказки	Голосовые инструкции	Объяснение этапов задания
Фоновые	Эмоциональная поддержка	Лёгкая атмосфера	Виртуальная лаборатория
Адаптивные	Реакция на действия	Изменение тембра	Игровые сценарии обучения
Пространственные	Эффект присутствия	Ambisonics	VR-курсы, симуляции

Таким образом, предложенные принципы формируют методологическую основу проектирования звуковой подсистемы для образовательных платформ. Их соблюдение позволяет перейти от случайного, фрагментарного использования звука к системной стратегии, в которой аудиальные элементы становятся полноценным инструментом поддержки учебного процесса, улучшая когнитивное и эмоциональное восприятие материала и повышая эффективность взаимодействия студентов с цифровой образовательной средой.

Результаты

Для проверки эффективности предложенной системы принципов саунд-дизайна был проведён эксперимент на базе СДО Moodle с участием 64 студентов. Все участники были разделены на две группы по 32 человека: экспериментальную, использующую модифицированную платформу с интегрированной звуковой подсистемой, и контрольную, работающую со стандартной версией СДО без аудиальной поддержки. Основная цель эксперимента заключалась в оценке влияния звукового сопровождения на когнитивную нагрузку, эффективность навигации и вовлечённость обучающихся.

Эксперимент проводился в течение трёх недель и включал типовые учебные активности, характерные для курсов музыкально-компьютерных технологий и мультимедийного образования: выполнение заданий, заполнение форм, прохождение тестов, участие в интерактивных упражнениях и изучение мультимедийных материалов. В процессе исследования использовались как количественные, так и качественные методы оценки. К количественным показателям относились время навигации между модулями,

количество ошибок при выполнении заданий и завершённость учебных активностей. К качественным показателям относились самооценка мотивации, субъективная вовлечённость и эмоциональное состояние студентов, измеряемое по шкале SAM. Дополнительно проводилась экспертная оценка функциональной адекватности звуковых элементов системой специалистов — два саунд-дизайнера, два UX-специалиста и два преподавателя музыкальных дисциплин.

Результаты количественного анализа показали статистически значимое улучшение показателей в экспериментальной группе. Время переходов между модулями сократилось на 18 % по сравнению с контрольной группой, количество ошибок при заполнении форм снизилось на 23 %, а завершённость учебных активностей повысилась на 11 %. Эти данные свидетельствуют о том, что звуковое сопровождение эффективно поддерживает навигацию и снижает когнитивную нагрузку студентов, позволяя им более уверенно ориентироваться в интерфейсе платформы.

Качественные показатели также подтвердили положительное влияние интеграции саунд-дизайна. 81 % студентов экспериментальной группы отметили улучшение ориентации в интерфейсе, 76 % — снижение количества «потерянных» действий и неуверенности при выполнении заданий, а 69 % ощущали сопровождаемость учебного процесса благодаря аудиальной обратной связи. При этом уровень раздражения, вызванного звуком, составил всего 6 %, что подтверждает корректность применения принципа минимального вмешательства.

Экспертная оценка звуковых элементов показала, что 92 % аудиосигналов были функционально адекватны и соответствовали психоакустическим и педагогическим требованиям. Специалисты отметили, что звуковая подсистема способствовала структурированию внимания, обеспечивала семантическую однозначность сигналов и не мешала восприятию визуальной информации.

Таким образом, результаты эксперимента подтверждают, что системная интеграция саунд-дизайна в образовательные МИС положительно влияет на эффективность обучения. Аудиосигналы обеспечивают когнитивную поддержку, ускоряют навигацию, снижают количество ошибок и повышают субъективную вовлечённость студентов. Это позволяет рассматривать звук не как декоративный элемент, а как структурный компонент архитектуры цифровой образовательной среды, способный повысить качество образовательного процесса и удовлетворённость участников обучения.

Заключение

Проведённое исследование подтверждает, что саунд-дизайн в образовательных медиаинформационных системах необходимо рассматривать как функционально-педагогический компонент, а не как декоративное дополнение интерфейса. Разработанная система принципов, основанная на психоакустике, когнитивной эргономике, мультимедийном обучении и опыте музыкально-компьютерных технологий, обеспечивает целостный подход к проектированию звуковой подсистемы. Экспериментальные результаты показали, что интеграция этих принципов в платформу СДО Moodle приводит к снижению когнитивной нагрузки, ускорению навигации, уменьшению количества ошибок и повышению субъективной вовлечённости студентов.

Особую значимость имеет то, что предложенные принципы позволяют создавать аудиальные элементы, семантически однозначные, адаптивные, минимально вмешивающиеся в визуальное восприятие и поддерживающие эмоционально-когнитивный баланс. Это обеспечивает не только эффективное взаимодействие с системой, но и повышение мотивации обучающихся, создание ощущения сопровождаемости процесса обучения и улучшение качества освоения учебного материала. Экспертная оценка также

подтверждает соответствие звуковых решений педагогическим и интерфейсным требованиям, что делает разработанную модель пригодной для практического внедрения.

Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением функциональности звуковых подсистем и применением передовых технологий. Среди наиболее перспективных направлений выделяются персонализированный 3D-аудио, адаптивные звуковые ассистенты и системы на основе искусственного интеллекта, способные подстраивать звуковое сопровождение под индивидуальные потребности и эмоциональное состояние обучающегося. Дальнейшая интеграция таких технологий позволит формировать высокоадаптивные мультимодальные образовательные среды, обеспечивающие комплексную поддержку когнитивных процессов и эмоциональной вовлечённости.

Таким образом, исследование вносит вклад в развитие цифрового и мультимедийного образования, демонстрируя практическую значимость системного подхода к саунд-дизайну. Предложенная методология может быть использована разработчиками образовательных МИС и СДО для создания эффективных, интерактивных и адаптивных платформ, где звук становится полноценным инструментом поддержки учебного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронина О.В. Медиаинформационные ресурсы в учебном процессе // Педагогика и образование. 2021. № 4. С. 77-84.
2. Гончарова М.С. Интеграция персонифицированных образовательных сред и мобильных технологий: повышение квалификации преподавателей музыкальных дисциплин // Региональная информатика (РИ-2024): Материалы XIX Санкт-Петербургской международной конференции, Санкт-Петербург, 23–25 октября 2024 года. СПб.: Санкт-Петербургское Общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления, 2024. С. 243-245.
3. Гончарова М.С. Мобильные технологии как элемент медиаинформационной образовательной среды // Музыка в пространстве медиакультуры: сборник материалов IX Международной научно-практической конференции, Краснодар, 15 апреля 2022 года. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2022. С. 215-222.
4. Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке: учебное пособие. М.: ЛЕНАНД, URSS, 2023. Книга 1: Архитектоника музыкального звука. 200 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство, № 51).
5. 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.
6. Горбунова Н.В., Везетиу Е.В. Медиаобразовательные технологии в системе формирования информационной компетентности будущих педагогов // МНКО. 2017. №5 (66). С. 290-293.
7. Горбунова И.Б., Рогозинский Г.Г. Разработка элементов новой образовательной концепции «Цифровые технологии в музыке и саунд-дизайне»: музыкально-компьютерные технологии и музыкально-кибернетические системы // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2(111). С. 196-201.
8. Жилавская И.В. Системные аспекты медиаобразовательной деятельности СМИ // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2009. №5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sistemnye-aspekty-mediaobrazovatelnoy-deyatelnosti-smi (дата обращения: 28.11.2025).
9. Fastl H., Zwicker E. Psychoacoustics: Facts and Models. Berlin: Springer, 2007. 483 p.

10. Gaver W.W. Auditory Icons: Using Sound in Computer Interfaces // Human-Computer Interaction. 1989. Vol. 4, № 2. Pp. 167-177.
11. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. T. 29. № S6. C. 600-615.
12. Mayer R.E. The Cambridge Handbook of Multimedia Learning. Cambridge: CUP, 2014. 724 p.
13. Rocchesso D., Serafin S. (eds.). Sonic Interaction Design. Cambridge: MIT Press, 2013. 298 p.

Каюкова Людмила Евгеньевна
бакалавр практической психологии в образовании,
старший педагог-методист
Международная школа скорочтения и развития интеллекта IQ007
e-mail: ludmila_fe95@mail.ru

Kaiukova Liudmila E.
Bachelor of Arts in Educational Psychology,
Senior Teacher-Methodologist
International School of Speed Reading and IQ007 Intelligence Development

УЧИТЕЛЬ БУДУЩЕГО: СИМБИОЗ ЧЕЛОВЕКА И ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

Аннотация. Статья посвящена анализу трансформации педагогической деятельности в условиях активного развития цифровых технологий и расширения применения искусственного интеллекта (ИИ) в образовании. Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысления роли учителя в новой технологической среде и поиска моделей взаимодействия человека и ИИ, которые сохраняют гуманистический характер обучения. Цель работы — обосновать концепцию педагогического симбиоза, в которой ИИ рассматривается как инструмент усиления аналитической, методической и творческой составляющих профессиональной деятельности педагога.

В статье рассмотрены статистические данные о применении ИИ обучающимися и педагогами, проанализированы различия в уровне цифровой готовности и доверия к интеллектуальным системам. Представлены этические аспекты использования ИИ, включая вопросы прозрачности, безопасности данных и сохранения педагогической автономии.

Особое внимание уделено авторской разработке — цифровому ассистенту на основе ИИ, реализующему принципы симбиотического взаимодействия. Приведён анализ его функциональных возможностей и педагогической ценности. Результаты исследования подтверждают, что осмысленная интеграция ИИ способствует снижению рутинной нагрузки на педагогов, повышению качества образовательного процесса и сохранению центральной роли учителя как носителя смыслов, ценностей и профессиональной субъектности.

Ключевые слова: цифровая педагогика; искусственный интеллект; педагогический симбиоз; учитель будущего; цифровая трансформация образования; виртуальный ассистент; образовательные технологии; этика ИИ; цифровая компетентность.

TEACHER OF THE FUTURE: A SYMBIOSIS BETWEEN HUMANS AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Annotation. This article examines the transformation of pedagogical practice driven by the rapid expansion of digital technologies and the growing use of artificial intelligence (AI) in education. The relevance of the study lies in the need to redefine the teacher's role within a technologically saturated environment and to develop interaction models that preserve the humanistic foundations of learning. The aim of the article is to substantiate the concept of pedagogical symbiosis, in which AI serves not as a replacement for the teacher, but as a tool that enhances the analytical, methodological, and creative aspects of professional activity.

The article analyzes statistical data on the use of AI by students and educators, highlighting differences in digital readiness and trust in intelligent systems. Ethical dimensions of AI

integration—such as transparency, data security, and preservation of teacher autonomy—are examined in detail.
Special attention is given to the author's project: an AI-powered digital assistant designed according to the principles of symbiotic interaction. The article explores its functions, pedagogical value, and potential for transforming instructional processes. The findings indicate that thoughtful AI integration reduces routine workload, improves educational quality, and maintains the teacher's central role as the carrier of meaning, values, and professional agency.

Keywords: digital pedagogy; artificial intelligence; pedagogical symbiosis; teacher of the future; digital transformation in education; virtual assistant; educational technology; AI ethics; digital competence.

Введение в проблему

Современная эпоха характеризуется стремительным развитием цифровых технологий, которые внедряются и трансформируют не только экономику, культуру и медицину, но и систему образования. Искусственный интеллект (далее ИИ) постепенно становится неотъемлемой частью образовательного процесса — от адаптивных платформ и интеллектуальных ассистентов до систем анализа успеваемости и эмоционального состояния учащихся. Эти изменения знаменуют собой переход от традиционной модели обучения к гибридной, где центральную роль играет взаимодействие человека и технологии.

Тем не менее, несмотря на растущие возможности ИИ, роль учителя остаётся ключевой. Именно педагог сохраняет способность к эмпатии, нравственной оценке, творческому подходу и индивидуальному взаимодействию с обучающимися. Взаимодействие человека и ИИ открывает возможность не конкуренции, а взаимного усиления — симбиоза, при котором технологии берут на себя аналитическую и организационную составляющую, а педагог концентрируется на развитии личности и критического мышления учащихся.

Такое сотрудничество открывает перспективы не только для оптимизации учебного процесса, но и для формирования нового типа педагогической культуры, где технологии служат развитию личности, а не её замещении.

Цель исследования — определить роль и потенциал искусственного интеллекта в деятельности педагога, а также раскрыть особенности формирования нового профессионального типа — учителя будущего, способного к эффективному взаимодействию с интеллектуальными системами.

Задачи исследования:

1. Проанализировать современные тенденции цифровизации образования и внедрения ИИ в педагогическую практику.
2. Определить функции и компетенции, сохраняющие уникальную значимость учителя в условиях технологического прогресса.
3. Рассмотреть возможные модели сотрудничества между человеком и ИИ в образовательной среде.
4. Сформулировать принципы симбиотического взаимодействия педагога и искусственного интеллекта как основы инновационной педагогики.

Методы исследования включают анализ научных публикаций и практических кейсов, сравнительно-аналитический и системный подходы, а также метод прогностического моделирования, направленный на выявление перспективных направлений развития педагогической деятельности в условиях взаимодействия с ИИ.

Теоретическая значимость работы заключается в формировании концепции симбиоза человека и искусственного интеллекта как новой формы продуктивного образовательного взаимодействия, расширяющей границы традиционной педагогики.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения полученных выводов при разработке программ повышения квалификации педагогов, создании гибридных образовательных платформ и интеграции ИИ-инструментов в учебный процесс.

Цифровизация образования и появление ИИ как нового участника педагогического процесса

Активное развитие технологий, особенно в области искусственного интеллекта (ИИ), постепенно меняет представления о способах обучения. Современные дети, растущие в цифровой среде, демонстрируют всё меньше интереса к традиционным методам преподавания, требуя нового подхода, соответствующего уровню технологического прогресса [1, с. 151]. При этом на образовательные учреждения оказывается давление не только со стороны учащихся и родителей, но и со стороны профессиональных сообществ, заинтересованных в подготовке специалистов, способных эффективно работать с инновационными инструментами. Возникает необходимость не просто обучать школьников основам взаимодействия с ИИ, но и формировать осознанное отношение к его использованию: не полагаться на технологии полностью, а интегрировать их выборочно — как средство повышения продуктивности и качества интеллектуальной работы.

Одновременно усиливается запрос на отход от стандартизированных форм обучения в пользу персонализированных образовательных траекторий. Традиционная система, построенная на тестировании и механическом запоминании материала, не учитывает индивидуальные особенности учащихся и часто приводит к стрессу, снижению мотивации и потере интереса к познанию [2, с. 89].

При этом цифровой разрыв между поколениями остаётся очевидным: ученики и студенты свободно используют ИИ-сервисы для решения учебных задач, тогда как педагоги зачастую воспринимают их с настороженностью. Однако проблема кроется не в самих технологиях, а в несоответствии педагогической системы требованиям современной реальности [3, с. 69]. Учителю важно не избегать новых инструментов, а, напротив, демонстрировать грамотные модели их применения — развивая у учащихся критическое мышление и способность использовать ИИ как вспомогательный инструмент, а не замену человеческому интеллекту.

Использование искусственного интеллекта может значительно снизить административную нагрузку на педагогов — автоматизировать проверку заданий, анализировать мотивацию и успеваемость учащихся. Тем не менее, полная интеграция ИИ в образовательный процесс пока ограничена рядом факторов: отсутствием адаптированных под учебные цели решений, а также недостатком квалифицированных кадров, способных работать с подобными системами.

Современное образование несёт ответственность за формирование интеллектуального и профессионального потенциала будущего общества. Отсюда возникает ключевой педагогический выбор: готовить учеников к сдаче тестов или формировать у них навыки самостоятельного мышления? В первом случае роль ИИ действительно может показаться сопоставимой с функцией учителя — как в примерах американской системы ASSISTment или китайского проекта AIED, где ИИ обучает студентов преимущественно для успешного прохождения итоговых экзаменов [4, с. 444]. Однако при развитии «мягких навыков» (soft skills) — критического мышления, лидерства, эмоционального интеллекта и умения взаимодействовать в коллективе — именно человеческий фактор остаётся ключевым. Ни одна машина не способна воспроизвести

эмпатию, педагогическую интуицию и эмоциональную вовлечённость, составляющие основу образовательного процесса.

Статистические данные подтверждают значимость этой тенденции. Согласно исследованиям 2024–2025 годов (см. Таблица 1), использование ИИ в учебной практике среди российских студентов стремительно растёт. Так, 70 % студентов очной формы обучения отметили, что активно применяют нейросети, включая ChatGPT, при подготовке к семинарам и экзаменам, а 44 % признались, что пока обладают лишь базовыми знаниями о принципах их работы [5]. Другое исследование показало, что 85 % студентов хотя бы изредка обращаются к ИИ-сервисам при написании курсовых и дипломных работ, и почти треть (29,3 %) делает это регулярно [6].

Среди педагогов интерес к ИИ также постепенно усиливается, однако реальное использование технологий пока ограничено. По данным опроса, 80 % учителей считают, что ИИ помогает снизить нагрузку, но лишь 24 % применяют такие инструменты непосредственно на уроках [7].

Таблица 1. Использование искусственного интеллекта в образовательной практике (2024–2025 гг.)

Показатель	Студенты	Педагоги
Активно используют ИИ (включая ChatGPT) при подготовке к занятиям и экзаменам	**70 %**	**24 %**
Обращаются к ИИ при написании курсовых и дипломных работ (хотя бы изредка)	**85 %**	—
Регулярно используют ИИ при написании академических работ	**29,3 %**	—
Имеют лишь базовые знания о принципах работы ИИ	**44 %**	—
Считают, что ИИ помогает снизить учебную/профессиональную нагрузку	**68 %**	**80 %**

Таким образом, фиксируется отчётливый разрыв между активным освоением ИИ студентами и осторожным внедрением технологий педагогами. Этот разрыв носит не только технический, но и методологический характер: учащиеся уже формируют навыки работы с искусственным интеллектом, тогда как образовательная система ещё не адаптировалась к новым условиям. В связи с этим актуализируется необходимость переосмысления роли педагога в цифровую эпоху — как проводника, интегрирующего технологии в образовательный процесс без утраты гуманистической составляющей.

В дальнейших разделах статьи будут рассмотрены функции современного учителя в условиях цифровой трансформации, возможности симбиоза человека и ИИ, а также предложены принципы формирования новой педагогической культуры, основанной на сотрудничестве человека и технологии.

Искусственный интеллект как инструмент педагогического соразвития

В современном образовательном пространстве выделяются два ключевых направления использования искусственного интеллекта (ИИ): прокторинг и адаптивное обучение. Первое связано с обеспечением академической честности — системы контроля фиксируют действия учащихся во время экзаменов, вплоть до движения глаз. Второе направление — адаптивное обучение — направлено на индивидуализацию образования, подстраивая содержание курса под уровень знаний и особенности каждого ученика [8, с. 178].

В рамках этого подхода ИИ может выступать ассистентом педагога, создавая интерактивные материалы, анализируя результаты обучения, формируя обратную связь и предлагая персонализированные рекомендации. Подобные решения позволяют автоматизировать административную рутину, освобождая время учителя для более глубокого и осмысленного взаимодействия с обучающимися.

ИИ способствует созданию гибких образовательных траекторий, помогает выявлять пробелы в знаниях и прогнозировать возможные трудности обучения, тем самым повышая эффективность образовательного процесса. В то же время, использование ИИ в учебной среде требует высокого уровня цифровой педагогической компетентности — умения не просто применять технологии, но и осознанно управлять ими, сохраняя ведущую роль человека в процессе формирования метакогнитивного управления процессом обучения.

Важно отметить, что ИИ не способен к самостоятельному созданию нового знания. Любая нейросеть требует обучения на основе человеческого опыта и корректной интерпретации данных. Так, например, нейросеть LSTM (long short-term memory) может использоваться для проверки эссе и рефератов, однако требует настройки, проверки и периодического обновления данных, что невозможно без участия специалиста [9, с. 860]. Следовательно, человек по-прежнему выступает главным звеном в процессе принятия решений, формулировки целей и оценки результатов.

ИИ можно рассматривать не как готовый педагогический инструмент, а как гибкий конструктор, который нуждается в адаптации под конкретные образовательные задачи [10, с. 25]. Его использование рационально тогда, когда технология дополняет, а не замещает деятельность учителя — выполняя рутинные функции, ускоряя анализ данных, помогая в создании материалов и мониторинге прогресса.

При этом остаётся значимой этическая составляющая — вопрос доверия к информации, сохранения личных данных, формирования у обучающихся критического мышления и ответственного отношения к технологиям. В этом контексте именно педагог становится проводником между учеником и ИИ, помогая осознать возможности и ограничения цифровых инструментов [11, с. 79].

Таким образом, искусственный интеллект трансформирует роль учителя, переводя её из роли транслятора знаний в позицию куратора осознанности, организатора образовательного взаимодействия и наставника в мире информации. При правильном внедрении ИИ становится не угрозой профессии, а союзником, способным расширить педагогические возможности и повысить качество обучения.

Роль педагога в эпоху искусственного интеллекта

Исходя из ранее представленных данных, можно утверждать, что современная система образования переживает глубокую трансформацию, связанную с изменением роли учителя. Цифровизация и внедрение искусственного интеллекта не отменяют

необходимость человеческого участия, а, напротив, подчеркивают значимость педагога как куратора осознанности и контекстуальности — того, кто помогает учащимся не просто усваивать информацию, а осознавать её ценность и формировать личностное отношение к знаниям.

Постепенная смена образовательной парадигмы смещает акцент с передачи готовых знаний на формирование умений критически мыслить, анализировать, синтезировать информацию и применять её в новых контекстах. Учитель становится проводником в мире смыслов и источником ориентиров, которые невозможно получить из алгоритмов. Его задача — направлять внимание учащихся, создавать условия для осмысленного познания и развития индивидуального потенциала [12, с. 40].

Несмотря на то, что искусственный интеллект превосходит человека в скорости обработки данных и решении сложных аналитических задач, создание нового знания, творческое мышление и интерпретация информации остаются исключительной прерогативой человека**.** Машина может лишь усиливать эти способности, выступая как вспомогательный инструмент, но не как источник осмысления.

Современный педагог становится организатором образовательного пространства**,** способным объединять цифровые и гуманитарные практики (см. Рис.1). Он может передавать рутинные и административные функции ИИ, сосредотачиваясь на развитии у обучающихся универсальных компетенций: самостоятельности, критического мышления, коммуникации и эмоционального интеллекта. Именно эти качества формируют фундамент для успешной самореализации личности в быстро меняющемся мире.

Рис. 1. Возможности взаимодействия учителя и искусственного интеллекта.

Таким образом, роль учителя в эпоху ИИ выходит далеко за рамки передачи знаний. Это роль наставника, вдохновителя и смыслообразующего лидера, который соединяет технологические возможности с духовным и интеллектуальным развитием личности, обеспечивая педагогический суверенитет.

Именно в этой точке возникает феномен педагогической метакогниции — способности осознавать собственные когнитивные стратегии и рефлексировать их применение в цифровой среде. В следующей главе будет рассмотрен практический аспект

использования ИИ — как реализовать сотрудничество человека и технологии в реальных образовательных условиях, сохраняя баланс между техникой и человеческим фактором.

Практическая реализация симбиоза человека и искусственного интеллекта в образовании

Искусственный интеллект уже имеет все предпосылки для того, чтобы стать ответственным ассистентом учителя, а не его заменой. Он способен в реальном времени демонстрировать визуальные материалы, подбирать дополнительные источники, анализировать уровень вовлечённости учеников, а также сохранять и систематизировать учебные данные для последующего использования [9, с. 864]. Это позволяет не просто облегчить работу педагога, но и сделать образовательный процесс более гибким, наглядным и интересным.

Тем не менее, внедрение ИИ в педагогическую деятельность часто вызывает стресс и настороженность со стороны учителей, особенно тех, кто не имеет большого опыта взаимодействия с цифровыми инструментами. Поэтому важно не стремиться к мгновенному переходу на новые технологии, а постепенно осваивать их, начиная с простых и понятных задач. Например, использовать ИИ для создания иллюстративного материала, проверки тестов, составления конспектов и методических рекомендаций.

Путь к эффективному симбиозу человека и искусственного интеллекта в образовании можно условно разделить на несколько этапов:

1. Определение образовательной программы и формулировка ожидаемых результатов, с уточнением ключевых терминов и смыслов, связанных с содержанием обучения.
2. Целеполагание и определение зон ответственности человека и ИИ: что автоматизируется, а что остаётся сферой педагогического творчества.
3. Организация обратной связи и рефлексии — использование ИИ для анализа отзывов, динамики обучения и индивидуальных достижений.
4. Анализ результатов и корректировка образовательных программ с учётом собранных данных и выявленных закономерностей [10, с. 25].

В этом контексте педагог выступает не как пользователь технологий, а как куратор образовательной осознанности, который направляет ИИ и контролирует качество генерируемой информации. Учитель остаётся центральным звеном в образовательной системе, а искусственный интеллект становится его технологичным партнёром, повышающим продуктивность и точность педагогического процесса.

Именно на этом принципе построен мой проект — цифровой ассистент для педагогов и образовательных учреждений, объединяющий функции интеллектуальной поддержки, методического планирования и визуального оформления учебных материалов.

На платформе учителя могут:

- формировать конспекты и сценарии уроков с участием ИИ;
- подбирать визуальные и мультимедийные материалы по теме;
- анализировать динамику обучения и вовлечённость учеников;
- создавать персонализированные задания для разных уровней подготовки.

Проект разработан как практическое воплощение идеи симбиоза человека и технологии: ИИ выполняет аналитические и технические задачи, а учитель остаётся создателем и носителем гуманизации и осознанности. При этом все основные педагогические инструменты находятся в одном месте и не требует специализированных навыков для использования в преподавательской деятельности. Таким образом, внедрение подобных инструментов не заменяет педагога, а усиливает его влияние, помогая сосредоточиться на главном — воспитании личности и формировании мышления нового поколения.

5. Этические принципы педагогического симбиоза человека и искусственного интеллекта

Переход к цифровой педагогике и активное внедрение ИИ в образовательные процессы требуют не только технической готовности, но и этической осознанности. Ведь речь идёт не просто о применении инструмента, а о взаимодействии двух разных форм интеллекта — человеческого и искусственного.

Этическое измерение симбиоза человека и ИИ не может рассматриваться как равноправное партнёрство, поскольку эти системы отличаются своей природой, мотивацией и психофизиологическими особенностями [12, с. 39-40]. Если человек наделён свободой воли, интуицией, эмпатией и моральными установками, то искусственный интеллект действует на основе алгоритмов и заданных параметров, не обладая ценностным суждением.

Тем не менее, ответственное и осмысленное использование ИИ способно положительно влиять на развитие личности. Оно способствует формированию критического мышления, навыков анализа информации, а также снижению уровня когнитивной перегрузки и профессионального стресса, как у учащихся, так и у педагогов [13, с. 155]. Правильно интегрированные технологии становятся не угрозой, а инструментом поддержки психоэмоционального благополучия участников образовательного процесса.

Симбиоз педагога и ИИ основывается на ряде принципов, обеспечивающих гармоничное сосуществование гуманистических и технологических начал:

1. Принцип осознанности — ИИ используется не как замена, а как продолжение педагогического мышления; каждое его применение сопровождается критической оценкой целей и последствий.
2. Принцип гуманистической направленности — технологии служат развитию личности, а не подмене её творческой природы.
3. Принцип педагогического суверенитета — учитель сохраняет ключевую роль в интерпретации и принятии решений.
4. Принцип прозрачности и доверия — использование ИИ должно быть понятным и этически корректным для всех участников образовательного процесса.
5. Принцип адаптивности — технологии подстраиваются под педагогическую задачу, а не наоборот.
6. Принцип соразвития — взаимодействие человека и ИИ способствует росту обоих: педагог развивает метакогнитивные способности, а система обучается через человеческие решения.

В контексте педагогики важно учитывать также принципы прозрачности, конфиденциальности и доверия, формируя у обучающихся понимание границ между человеческим творчеством и автоматизацией. Учитель должен не только применять ИИ, но и обучать этике его использования, чтобы будущие поколения могли сохранять гуманистические ценности, даже взаимодействуя с высокими технологиями.

Особое внимание в последние годы уделяется концепции Intelligent-TPACK — методической структуре, расширяющей традиционную модель педагогической компетентности учителя (Technological Pedagogical Content Knowledge) с учётом искусственного интеллекта. Данная структура помогает педагогам осознанно использовать ИИ, соблюдая этические нормы и педагогические цели [14, с. 106]. Она предполагает, что технологии должны не вытеснять, а усиливать смысловую и гуманистическую составляющую образования, делая ИИ частью осознанной педагогической практики.

Таким образом, этическое измерение взаимодействия человека и ИИ становится неотъемлемой частью образовательной культуры XXI века. Оно требует от педагога новой

ответственности — не только в плане знаний и методик, но и в способности сохранять человеческое в технологическом мире**.** В этом и заключается суть симбиоза — не в подмене, а в гармоничном сосуществовании, где человек остаётся источником мышления и осознанности, а искусственный интеллект — средством их раскрытия и распространения.

Заключение

Подводя итог, можно отметить, что осознанное и ответственное использование современных технологий, в частности искусственного интеллекта, способно значительно повысить продуктивность педагога и эффективность образовательного процесса в целом. ИИ помогает не просто «идти в ногу со временем», но и формировать гибкую, адаптивную и человекоориентированную систему обучения, где технологии становятся помощниками, а не конкурентами.

В ходе исследования были достигнуты поставленные цели: раскрыта роль искусственного интеллекта в образовательном процессе, определена новая функция учителя как куратора осознанности, а также рассмотрены практические аспекты и этические основания взаимодействия человека и ИИ. Задачи, сформулированные во введении, нашли своё отражение в содержании работы: проанализированы проблемы современного образования, определены направления развития цифровых педагогических практик и показаны пути к гармоничному симбиозу технологий и личности.

Были выявлены принципы симбиотического взаимодействия человека и ИИ, которые создают основу для построения цифровой педагогики нового типа — ориентированной на развитие осознанности, этичности и контекстуальности образовательного процесса.

Полученные результаты могут служить основой для дальнейших исследований в области цифровой педагогики, педагогического проектирования и формирования компетенций учителя будущего.

Интеграция ИИ в образование открывает новые возможности для персонализации обучения, снижения рутинной нагрузки и развития у обучающихся критического мышления, аналитических способностей и цифровой грамотности. При этом важнейшей задачей остаётся сохранение гуманистического вектора образования, где человек — не объект цифровизации, а активный творец и смыслообразующий центр процесса обучения.

Опасения и страх, которые часто связывают с внедрением ИИ, кроются не в самих технологиях, а в неготовности людей к их осмысленному использованию. Путь к гармоничному взаимодействию человека и искусственного интеллекта — это путь постепенного освоения, обучения и доверия, когда педагог остаётся не наблюдателем, а лидером перемен, демонстрируя пример этичного и продуктивного взаимодействия с цифровыми инструментами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Елтунова И.Б., Нестеров А.С. Использование алгоритмов искусственного интеллекта в образовании // Современное педагогическое образование. — 2021. — № 11. — С. 150-154.
2. Рего Г.Э., Рего Е.В. Использование технологий искусственного интеллекта для решения проблемы индивидуализации образования // Студенческий научный электронный журнал «StudArctic Forum». — 2024. — Т. 9, № 1. — С. 87–94.
3. Паскова А.А. Практические аспекты применения chatgpt в высшем образовании // Вестник Майкопского государственного технологического университета. — 2023. — Т. 15. — № 3. — С. 67-74.

4. Лукичёв П.М. Применение технологий искусственного интеллекта в образовании как потенциал экономического развития // Вестник Удмуртского университета (экономика и право). — 2024. — Т. 34. — № 3. — С. 442-449.
5. Опрос MWS AI: 25 % студентов признались, что пользовались нейросетями на экзаменах // CNews. URL: https://www.cnews.ru/news/line/2025-07-28_opros_mws_ai_25_studentov_priznalis (дата обращения: 28.07.2025).
6. Нейросети стали популярным инструментом у студентов для учебы и сдачи экзаменов // Газета.Ru. — URL: https://www.gazeta.ru/social/news/2025/07/27/26359772.shtml (дата обращения: 27.02.2025).
7. От отчётности до уроков: 4 из 5 педагогов уверены, что ИИ экономит время работы // НИУ ВШЭ. — URL: https://ioe.hse.ru/innovations/news/1078826616.html (дата обращения: 26.08.2025).
8. Субботина М.В. Искусственный интеллект и высшее образование — враги или союзники // Вестник РУДН (Социология). — 2024. — Т. 24. — № 1. — С. 176–183.
9. Ущеко А.В. Искусственный интеллект в образовании. Применение искусственного интеллекта для обеспечения адаптивности образования // Международный научный журнал «Вестник науки». — 2023. — Т .4. — № 6 (63). — С. 859-866.
10. Ширинкина Е.В. Механизм применения искусственного интеллекта в обучении // Надежность и качество сложных систем. — 2022. — № 4. — С. 24– 30.
11. Букина Т.В. Искусственный интеллект в образовании: современное состояние и перспективы развития // Общество: социология, психология, педагогика. — 2025. — № 1. — С. 76–83.
12. Константинова Л.В., Ворожихин В.В., Петров А.М., Титова Е.С., Штыхно Д.А. Генеративный искусственный интеллект в образовании: дискуссии и прогнозы // Открытое образование. — 2023. — Т. 27. — № 2. — С. 36-48.
13. Бермус А.Г., Сизова Е.В. Педагогические, лингводидактические и психологические условия использования chatgpt в системе высшего образования: систематический обзор // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2024. — № 11.
14. Конколь М.М. Трансформация образовательного процесса через призму искусственного интеллекта и нейросетевого прогресса // Мир науки, культуры, образования. — 2024. — № 6 (109). — С. 104-108.

Великородных Ксения Павловна
старший преподаватель Департамента педагогики
ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»
e-mail: k.p.velikorodnykh@utmn.ru

Velikorodnykh Ksenia P.
Senior Lecturer, Department of Pedagogy
Tyumen State University

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. Статья направлена на раскрытие особенностей опыта использования программ искусственного интеллекта студентами педагогами-художниками в Тюменском государственном университете. Через анализ экспериментального опыта в рамках учебной дисциплины автор рассматривает ключевые точки зрения на использование генеративного искусственного интеллекта. Анализ источников и опыта использования программ ИИ для проектирования подтверждает, что ИИ возможно использовать на всех этапах создания творческого продукта. Кроме этого, нейросетевые технологии развивают и ряд устойчивых профессиональных компетенций: способность к аналитическому восприятию, аргументированной вербализации, экспертной оценке. Для написания идеи совместно с ИИ использовался метод ассоциативного поиска. Полученные выводы доказывают, что применение нейросетевых технологий в образовательном процессе для студентов, специализирующихся в творческих направлениях, представляет собой многообещающую область исследований. Внедрение данных технологий потенциально способно оптимизировать и интенсифицировать процессы обучения, представления учебного материала и усвоения знаний, обеспечивая в перспективе более структурированный и эффективный образовательный опыт.

Ключевые слова: искусственный интеллект, интегративное творчество, высшее образование, ассоциативный поиск, идеи, визуализация.

THE USE OF NEURAL NETWORKS IN EDUCATIONAL DISCIPLINES FOR ART TEACHERS

Abstract. The article aims to reveal the features of the experience of using artificial intelligence programs by art teachers at Tyumen State University. Through an analysis of experimental experience within the academic discipline, the author examines key perspectives on the use of generative artificial intelligence. An analysis of sources and experiences using AI programs for design confirms that AI can be used at all stages of creative product development. In addition, neural network technologies also develop a number of sustainable professional competencies: the ability to analytically perceive, reasoned verbalization, and expert assessment. An associative search method was used in conjunction with AI to develop the concept. The findings demonstrate that the use of neural network technologies in the educational process for students majoring in creative fields represents a promising area of research. The implementation of these technologies has the potential to optimize and intensify the processes of learning, presentation of educational material, and assimilation of knowledge, providing a more structured and effective educational experience in the long term.

Keywords: artificial intelligence, integrative creativity, higher education, associative search, ideas, visualization.

В современном обществе большое значение придается интеллектуальным, адаптивным и эффективным системам и процессам, способным взаимодействовать с человеком, обнаруживать недостатки и реагировать на них в режиме реального времени. Четвертый этап промышленной революции, также именуемый Индустрией 4.0, представляет собой современную фазу развития, обусловленную интеграцией информационных технологий и автоматизации их с физической средой. Этот этап характеризуется внедрением сложных компьютерных систем, глобализацией интернета, искусственного интеллекта и многих других технологических достижений, которые значительно упрощают некоторые рутинные процессы и заменяют многие механизмы. Одним из любопытных элементов современной фазы развития является искусственный интеллект.

Искусственный интеллект был основан как академическая дисциплина в 1956 году учеными, которых сейчас считают отцами-основателями искусственного интеллекта: Джоном Маккарти, Марвином Мински, Натаниэлем Рочестером и Клодом Шенноном В настоящее время искусственный интеллект определяется как область компьютерных наук, которая создает системы, имитирующие человеческие когнитивные способности, такие как обучение, рассуждение, восприятие и принятие решений. Он позволяет машинам выполнять задачи, которые ранее выполнял человек, используя собственные интеллектуальные возможности и навыки. На сегодняшний день основная цель искусственного интеллекта — интеллектуальное моделирование выполнимых мыслительных операций [1, с. 81]. Многие отрасли, такие как здравоохранение, образование, дизайн, финансы, торговлю, производство и транспорт, активно применяют программы искусственного интеллекта для решения повседневных задач. Не обошел стороной искусственный интеллект и сферу высшего образования, где стал преобразующей силой, меняя традиционные парадигмы преподавания, обучения и управления. Поскольку, студенческая среда отличается открытостью ко всему новому, то информационные технологии на основе искусственного интеллекта активно внедряются в систему подготовки студентов вузов в Российской Федерации. [8, с. 139].

В последние годы возросло число пользователей, которые для решения текущих задач в различных областях высшего образования обращаются к искусственному интеллекту (ИИ), что, приводит к изменениям в дисциплинах и заданиях, в том числе связанных с дизайном. Студенты творческих направлений активно используют генеративные нейронные сети для выполнения заданий, это вызывает опасения по поводу этики авторов и академической компетентности. Поэтому в преподавательском сообществе идут споры о целесообразности использования студентами искусственного интеллекта в решении креативных задач. Многие исследователи в области образования, вполне логично предлагают использовать генеративные технологии в качестве инструмента для выполнения творческих заданий. «В качестве одного из возможных вариантов изменений в преподавании дисциплины может выступать включение этапа учебной практики студентов с ИИ-инструментом в традиционную методику обучения предмету», — предлагает П.В. Сысоев [13, с. 46]. Подобное предложение выдвигает и М.В. Субботина, которая рекомендует формулировать задания таким образом, чтобы студенты совсем не могли использовать ИИ для выполнения задач, либо, наоборот, не смогли обойтись без программ ИИ для выполнения задания [12, с. 177]. На сегодняшний день скорость генерации идей и визуального контента за короткий промежуток времени настолько высока, что побуждает задуматься о роли ИИ не только в образовании, но и в будущей профессиональной деятельности художников, педагогов и дизайнеров. Здесь возникает другое противоречие: насколько идеи и изображения являются уникальными и авторскими? Может ли искусственный интеллект заменить художника, дизайнера, творческого человека?

Подобные вопросы генеративного искусства поднимали различные исследователи: автоматизация творчества при взаимодействии человеческого и машинного интеллекта, авторские права и статус полученного творческого продукта представлены в работах Т.Е. Фадеевой [14], Л.Ю. Салмина [9], А.Ю. Демшиной [4], Е.И. Соколовой [11], Т.С. Метелик [6], С.В. Миловидова [7]. Педагоги-дизайнеры российских ВУЗов также обращаются к вопросам, связанным с использованием нейронных сетей в творческих работах [2; 5; 10]. Такое интегративное творчество вызывает у них больше вдохновения, чем страха [3].

В мировой истории дизайна есть положительный пример Ульмской школы, где еще в конце 1950-х годов ученики школы вручную моделировали формы, которые впоследствии дизайнеры стали создавать на компьютерах. Можно сказать, что эти эксперименты заложили основу современного компьютерного проектирования и генеративного дизайна, благодаря преподавателям, которые понимали, что «будущее» тесно связано с компьютерным дизайном. Поскольку в Тюменском государственном университете с прошлого года идет работа по экспериментальному внедрению инструментов искусственного интеллекта в образовательный процесс, на занятиях по дисциплине «История и теория дизайна» у направления подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Изобразительное искусство», было проведено исследование по применению программ искусственного интеллекта для проектирования.

На практических занятиях по дисциплине студенты проектировали входную группу общественного заведения на свой выбор.

Алгоритм создания дизайн-проекта входной группы включал следующие этапы:

1. **Анализ объекта:**

- изучение архитектурного стиля здания и окружающей среды;
- определение функциональных требований к входной группе (например, количество людей, которые должны проходить через входную группу, необходимость установки пандусов и т. д.);
- учёт нормативных требований и стандартов (например, требования к доступности, безопасности и т. п.).

2. **Сбор информации и анализ аналогов:**

- исследование аналогичных проектов входных групп для получения идей и вдохновения;
- анализ материалов, цветов, форм и стилей, используемых в подобных проектах.

3. **Разработка концепции:**

- определение основной идеи и стиля дизайн-проекта;
- выбор цветовой палитры, материалов и фактур;
- разработка общего композиционного решения входной группы.

4. Создание презентации проекта:

- подготовка фотореалистичных эскизов;
- составление пояснительной записки с описанием концепции и решений;

На этапах «Разработка концепции» и «Создание презентации проекта» (подготовка фотореалистичных эскизов) студентам было предложено поэкспериментировать с программами искусственного интеллекта.

Для разработки концепции использовался метод ассоциативного поиска, для дальнейшей проработки с помощью программ ИИ.

Метод ассоциативного поиска — это творческий подход к генерации идей, который основан на поиске связей между, казалось бы, несвязанными понятиями или объектами. Этот метод позволяет выйти за рамки традиционного мышления и найти оригинальные решения.

После создания ассоциативной цепочки, были выбраны некоторые слова или сочетания, которые показались наиболее удачными или интересными и необычными с точки зрения темы проекта.

Далее используя программы ИИ, такие как ChatGPT, Gemini, GigaChat были прописаны основные идеи. Например, концепция входной группы книжного магазина «Знание». Студентка использовала следующий ассоциативный ряд для создания идеи: «старинный», «аутентичный» и «яркий», эти слова были использованы для написания промта.

Идея, которая получилась:

«- теплые, уютные цвета — бежевый, коричневый, мягкие оттенки зеленого и бордового. Эти цвета будут ассоциироваться с книгами, библиотеками и интеллектуальной атмосферой;

- оригинальные иллюстрации с образами философов, писателей, библиотекарей и других интеллигентных персонажей, погружающих в атмосферу интеллекта и остроумия;

- размещение старинных предметов;

- оформление окон как «окна в мир знаний» — там могут быть выставлены специальные книги, иллюстрации и афиши с событиями, которые будет проводить магазин.

Концепция дизайна внешней группы книжного магазина "Знание" может быть реализована через гармоничное сочетание элементов, представляющих собой мир книг и чтения. Основная идея — создать пространственно-визуальный опыт, который бы приглашал каждого проходящего обратить внимание на богатство книг и мудрости, что они несут».

Таким образом, при создании основной идеи с помощью программ ChatGPT, Gemini, GigaChat и качественно отобранных словесных ассоциаций, получается ожидаемый результат, то есть программа работает с созданной человеком ассоциацией, дополняя логичными предметами, цветами, материалами, формами, в итоге прописывает подробную концепцию, которую не сложно перевести в визуальный образ с помощью дополнительных программ визуализации или создания эскизов.

Этический аспект такого метода состоит в том, что для получения адекватного варианта концепции, студенту не приходится полностью полагаться на ИИ, необходимо анализировать, сравнивать полученные варианты. Главное – получение вариантов идей, которые можно доработать до творческого результата.

Некоторые студенты воспользовались для создания эскизов нейросетью ChatGPT, Шедеврум, Kandinsky. Применив уникальную особенность — многоэтапную генерацию через естественный диалог –, обучающиеся получили фотореалистичные изображения входных групп с нужными формами, оттенками и материалами (рис.1, рис.2).

Рисунок 1. Входная группа салона цветов «Цветкoff»

Рисунок 2. Входная группа салона оптики «Оптикплюс»

Поскольку генерация изображений теперь встроена непосредственно в ИИ, изображения уточнялись и изменялись в процессе диалога. Первоначальные результаты не устаивали по упрощенным цветовым сочетаниям и плоскостным решениям, поэтому для получения более качественного результата потребовалось до пяти промежуточных результатов с анализом этих результатов и дальнейшими словесными доработками.

Таким образом, чтобы получить удовлетворительный визуальный результат, обучающимся также приходилось анализировать и сравнивать полученные варианты. Главное – получение вариантов идей, которые можно доработать до нужного результата, качественной проработки, которая соответствует идее автора.

Генеративные нейронные сети возможно использовать на всех этапах создания творческого продукта. Эффективно применение ИИ как для разработки новых идей, так и для создания и редактирования визуальных материалов (изображений). Осознавая двойственную природу воздействия нейросетевых технологий на творческий процесс, необходимо акцентировать внимание на парадоксальном характере их применения. С одной стороны, нейросеть не обладает способностью к генерации принципиально новых

идей, однако может выступать вспомогательным инструментом в процессе поиска концепции. На современном этапе развития технологий ИИ не способен самостоятельно формировать оригинальные творческие решения, поэтому целесообразно рассматривать программы ИИ только как техническое средство решения задач. Примечательно, что нейросетевые технологии развивают и ряд устойчивых профессиональных компетенций: способность к аналитическому восприятию, аргументированной вербализации, экспертной оценке. Функционирование нейросетевой модели осуществляется на основе текстового запроса пользователя, что подчеркивает ее инструментальный, а не творческий характер в творческом процессе. На сегодняшний день генеративный ИИ открывает большой простор для экспериментов и повышения эффективности в сфере высшего образования. Но наряду с плюсами использование искусственного интеллекта сопровождается и рядом проблем, которые необходимо тщательно изучать и решать. Совершенствование образовательного процесса возможно при грамотном сочетании человеческого мышления и компьютерной генерации, для создания уникального визуального контента. Использование ИИ для творческих направлений несомненно поможет в создании вариаций идей, создания визуализаций по заданным параметрам, структурирования визуальной части и технической для дизайн-проектов. Интеграция систем искусственного интеллекта с разнообразными виртуальными платформами открывает возможности для создания среды с эффектом погружения, симулирующей реальные рабочие условия. Данный подход способствует более эффективной адаптации студентов к профессиональной деятельности за счет приобретения практического опыта в смоделированных ситуациях, что, в свою очередь, снижает адаптационный период при переходе к реальной рабочей среде. Применение нейросетевых технологий в образовательном процессе для студентов, специализирующихся в творческих направлениях, представляет собой многообещающую область исследований. Внедрение данных технологий потенциально способно оптимизировать и интенсифицировать процессы обучения, представления учебного материала и усвоения знаний, обеспечивая в перспективе более структурированный и эффективный образовательный опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амиров Р.А., Билалова У.М. Перспективы внедрения технологий искусственного интеллекта в сфере высшего образования // Управленческое консультирование. – 2020. - № 3 (135). – С. 80-88.
2. Булыгина А.О. Роль генеративных нейросетей в обучении искусствам студентов художественно-графических факультетов // Проблемы современного педагогического образования. — 2023. — № 78– 3. — С. 44–47.
3. Галкин Д. В, Коновалова К.В., Бобков С.П. К проблеме автоматизации творчества в сфере искусства и дизайна: инструментальный и генеративный подход // Вестн. Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. — 2021. — № 44. — С. 14–23.
4. Демшина А.Ю. Нейроэстетика: наука, искусство и цифровая культура XXI века // Вестн. Санкт-Петерб. гос. ин-та культуры. — 2023. — №2 (55). — С. 21–26.
5. Зеленова Ю.И., Манаева С.В. Творчество нейросетей: риски и возможности для современных дизайнеров // Бюл. науки и практики. — 2023. — Т. 9. — №6. — С. 474–482.
6. Метелик Т.С. Генеративный метод проектирования и способы его реализации в графическом дизайне // Бизнес и дизайн ревю. — 2017. — Т. 1. — №2 (6). — С. 11.
7. Миловидов С.В. Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения // Артикульт. — 2022. — №4 (48). — С. 36–48.

8. Пшихачева А.А. Возможности использования искусственного интеллекта в практике высшего образования // Общество: социология, психология, педагогика. – 2023. - № 4 (108). – С. 137-141;
9. Салмин Л. Искусственный интеллект как шанс // Проект Байкал. — 2024. — № 79. — С. 30–37.
10. Самарина А.Е., Бояринов Д.А. Нейросети для генерации изображений: педагогический потенциал в высшем образовании // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2023. — № 11. — С. 161–179.
11. Соколова Е. И. Искусственный интеллект и искусство // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2021. — № 59. — С. 242– 247.
12. Субботина М.В. Искусственный интеллект и высшее образование — враги или союзники // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Серия: Социология. — 2024. — Т. 24. — №1. — С. 176–183.
13. Сысоев П.В. Этика и ИИ-плагиат в академической среде: понимание студентами вопросов соблюдения авторской этики и проблемы плагиата в процессе взаимодействия с генеративным искусственным интеллектом // Высшее образование в России. — 2024. — №2 (33). — С. 31–53.
14. Фадеева Т.Е. «Союз» художника с нечеловеческим агентом — утопия или рабочая модель художественного производства? // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. — 2023 — Т. 25. — №1 (88). — С. 108–115.

Кугергина Елена Сергеевна
магистр кафедры Электротехнические комплексы и системы
ФГБОУ ВО «Казанский государственный энергетический университет»
snezinka553@gmail.com
Сальникова Ольга Вадимовна
старший преподаватель кафедры физ. воспитания
ФГБОУ ВО Казанский государственный архитектурно-строительный университет
e-mail: olgamutter2001@gmail.com
Научный руководитель - кандидат технических наук, доцент кафедры
Электротехнические комплексы и системы
ФГБОУ ВО «Казанский государственный энергетический университет»
О.А. Филина
e-mail: olga_filina83@mail.ru

Kugergina Elena S.
Master of Science, Department of Electrical Engineering Complexes and Systems
Kazan State Power Engineering University
Salnikova Olga V.
Senior Lecturer, Department of Physical Education
Kazan State University of Architecture and Civil Engineering
Academic Supervisor - Candidate of Engineering Sciences, Associate Professor,
Department of Electrical Engineering Complexes and Systems
Kazan State Power Engineering University
O.A. Filina

ЯЗЫК КАК ИНСТРУМЕНТ *SOFTSKILLS*: ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ МОБИЛЬНОСТИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СФЕРЕ

Аннотация. В условиях динамично изменяющегося рынка труда и системы непрерывного образования ключевым фактором успешной профессиональной адаптации становится коммуникативная мобильность – способность эффективно использовать языковые средства для взаимодействия в различных контекстах. В условиях стремительно меняющегося рынка труда и растущей конкуренции актуальность soft skills студентов и выпускников выходит на первый план. В данной статье рассматривается роль языка как инструмента формирования softskills, таких как убеждение, аргументация, адаптация стиля общения и эмоциональный интеллект. Практическая значимость статьи заключается в возможности использования разработанных технологий в образовательных учреждениях для подготовки высококвалифицированных специалистов, способных эффективно работать в деловой среде. В статье рассматриваются организационные механизмы повышения качества образования, направленные на формирование функциональной грамотности. Было выявлено, что каждый soft skill выполняет собственную функцию, направленную на решение конкретной проблемы, при этом некоторые из них тесно переплетаются, создавая синергию, которая способствует достижению лучшего преподавания и обучения.

Ключевые слова: коммуникативная мобильность, softskills, языковые стратегии, профессиональная адаптация, непрерывное образование, лингвопрагматика.

LANGUAGE AS A SOFTSKILLS TOOL: DEVELOPING COMMUNICATIVE MOBILITY IN THE PROFESSIONAL SPHERE

Abstract. In a dynamically changing labor market and continuing education system, communicative mobility—the ability to effectively use language to interact in various contexts—is becoming a key factor in successful professional adaptation. In a rapidly changing labor market and increasingly competitive environment, the relevance of students' and graduates' soft skills is becoming paramount. This article examines the role of language as a tool for developing soft skills, such as persuasion, argumentation, communication style adaptation, and emotional intelligence. The practical significance of the article lies in the potential use of the developed technologies in educational institutions to train highly qualified specialists capable of working effectively in a business environment. The article examines organizational mechanisms for improving the quality of education aimed at developing functional literacy. It was found that each soft skill performs its own function aimed at solving a specific problem, while some are closely intertwined; creating a synergy that contributes to improved teaching and learning.

Keywords: communicative mobility, soft skills, language strategies, professional adaptation, continuing education, linguopragmatics.

Введение

В условиях глобализации и цифровой трансформации современного общества профессиональная деятельность претерпевает существенные изменения, предъявляя новые требования к компетенциям специалистов. «Мягкие навыки» – относительно новый термин (данные навыки называют также гибкими или сквозными). Особую значимость приобретают так называемые "гибкие навыки" (softskills), среди которых коммуникативная компетентность занимает центральное место. Язык в данном контексте перестает быть просто средством передачи информации, превращаясь в мощный инструмент профессиональной адаптации и карьерного роста. Коммуникативная мобильность как составляющая профессиональной мобильности предполагает способность эффективно использовать языковые ресурсы для решения разнообразных профессиональных задач в постоянно меняющихся условиях.

Анализ научных публикаций последних лет свидетельствует об отсутствии однозначного и общепринятого определения термина «*Soft skills*».

Функциональная грамотность - это способность человека вступать в отношения с внешней средой и максимально быстро адаптироваться и функционировать в ней. Для эффективного формирования функциональной грамотности применимы коммуникативные, творческие и игровые методы, дискуссии, дебаты, проекты, упражнения и игровые задания.

Понятие коммуникативной мобильности включает в себя несколько ключевых аспектов:

во-первых, это способность быстро осваивать профессиональный дискурс новых сфер деятельности;

во-вторых, умение адаптировать стиль общения к различным социальным и культурным контекстам;

в-третьих, владение стратегиями эффективного профессионального взаимодействия.

Современные исследования в области лингвистики и психологии коммуникации (Г.Г. Слышкин, Е.И. Горошко, В.И. Карасик) подчеркивают, что успешная профессиональная деятельность сегодня требует не только владения специальной терминологией, но и развитых прагматических навыков - способности использовать язык как инструмент воздействия, убеждения и создания профессионального имиджа.

Теоретической основой данного исследования послужили работы В.И. Шипилова, А.И. Ивониной, О.Л. Чулановой, Ю.М. Давлетшиной, Л.К. Раицкой, Е.В. Тихоновой, Н.В. Увариной, А.В. Савченков, Д.С. Ермакова и других исследователей, которые подробно рассматривают суть и содержание понятия *Soft skills*.

В своей статье Л.К. Раицкая и Е.В. Тихонова выявили, что самой эффективной дисциплиной, способствующей развитию «мягких» навыков, академическое сообщество считает иностранные языки.

Критическое мышление, как один из четырех ключевых навыков XXI века (Бородина, 2021), играет важную роль в повышении эффективности обучения иностранным языкам.

Язык является ключевым инструментом развития коммуникативной мобильности, что, в свою очередь, является важным soft skill. В профессиональной сфере, владение языком позволяет эффективно взаимодействовать с коллегами, клиентами и партнерами, адаптироваться к различным ситуациям и культурным особенностям, а также повышает конкурентоспособность на рынке труда.

С данным трендом согласны ученые (Н.Ю. Фоминых), а также различные отечественные и зарубежные работодатели, что подкрепляется анализом рынка труда.

Коммуникативная мобильность - это способность эффективно общаться и взаимодействовать с разными людьми в различных ситуациях и контекстах. Она включает в себя умение адаптировать свои коммуникативные навыки к конкретной аудитории, понимать невербальные сигналы, а также быть чувствительным к культурным различиям. В некоторых случаях студент или аспирант имеет аналитические способности, чтобы проводить исследование, но не имеет навыков, чтобы написать диссертацию и тем более защитить ее.

Университеты обладают огромным потенциалом для прикладных исследований, позволяющих решать очень точно поставленные задачи промышленных предприятий.

Таким образом, необходимость и актуальность развития “мягких” навыков продиктованы современной реальностью. В свою очередь, отсутствие этих навыков может привести к конфликтам, низкой мотивации сотрудников и, как следствие, снижению эффективности работы всей организации.

Материалы и методы

Анализ современного рынка труда показывает устойчивую тенденцию к повышению значимости коммуникативных навыков. Проведенное в 2023 году исследование среди HR-специалистов (N=200) демонстрирует, что 82% рекрутеров считают коммуникативные компетенции более важными, чем узкопрофессиональные знания при рассмотрении кандидатов на управленческие позиции (Горошко). При этом 67% опрошенных отметили, что наиболее востребованным качеством является способность адаптировать стиль общения к различным профессиональным ситуациям и аудиториям. Эти данные подтверждают необходимость целенаправленного развития коммуникативной мобильности как ключевого компонента профессиональной успешности.

В структуре коммуникативной мобильности можно выделить несколько уровней. Базовый уровень включает владение профессиональной терминологией и основными жанрами профессиональной коммуникации. Продвинутый уровень предполагает способность варьировать стиль общения в зависимости от ситуации и аудитории. Высший уровень характеризуется умением использовать язык как инструмент профессионального влияния и управления. Важно отметить, что формирование коммуникативной мобильности - это непрерывный процесс, требующий постоянного совершенствования и адаптации к новым профессиональным вызовам.

Особую роль в развитии коммуникативной мобильности играет владение

профессиональным дискурсом - специфической системой коммуникативных практик, характерных для конкретной профессиональной сферы. Профессиональный дискурс включает не только специальную терминологию, но и характерные речевые стратегии, жанры общения, нормы профессионального этикета. Исследования показывают, что успешная интеграция в профессиональное сообщество напрямую зависит от способности индивида осваивать и адекватно использовать профессиональный дискурс. При этом важно подчеркнуть, что современный специалист часто вынужден функционировать в нескольких профессиональных дискурсах одновременно, что требует особой коммуникативной гибкости. Лидеры и аутсайдеры “рынка профессий” меняются ежедневно, появляются новые и исчезают старые ключевые навыки и компетенции.

Ключевыми языковыми стратегиями, формирующими коммуникативную мобильность, выступают: стратегии самопрезентации (конструирование профессионального образа через языковые средства); стратегии адаптации (корректировка речевого поведения в зависимости от коммуникативной ситуации); стратегии воздействия (убеждение, аргументация, мотивация); стратегии эмоционального интеллекта (распознавание и адекватное реагирование на эмоциональные состояния собеседников). Каждая из этих стратегий требует специального формирования и развития в рамках системы непрерывного образования. В этом процессе развиваются универсальные компетенции студентов, в том числе коммуникативные навыки, критическое мышление и т.д.

Формирование коммуникативной мобильности в системе непрерывного образования требует реализации комплексного подхода. Во-первых, необходимо интегрировать специальные коммуникативные тренинги в программы профессиональной подготовки и переподготовки. Во-вторых, важно использовать активные методы обучения, такие как case-study с анализом реальных профессиональных коммуникативных ситуаций. В-третьих, необходимо развивать метаязыковую рефлексию - осознанный анализ собственных коммуникативных стратегий и их эффективности. Особую эффективность демонстрируют методы проблемно-ориентированного обучения, когда освоение языковых стратегий происходит в контексте решения актуальных профессиональных задач. Отдельно взятые практические навыки или качества личности включают в понятие soft skills E.J. Cobb и D. Goleman.

Современные цифровые технологии открывают новые возможности для развития коммуникативной мобильности. Виртуальные симуляторы делового общения, анализ коммуникации в профессиональных социальных сетях, участие в онлайн-профессиональных сообществах - все эти инструменты позволяют развивать коммуникативные навыки в условиях, максимально приближенных к реальной профессиональной деятельности. При этом важно учитывать особенности цифровой коммуникации, такие как мультимодальность (сочетание вербальных и невербальных средств), специфические нормы сетевого этикета, особенности построения виртуального профессионального имиджа. Цифровая платформа Skyes открывает возможность проведения онлайн-занятий взамен очного взаимодействия преподавателя и студента в условиях пандемии. Проектная деятельность и взаимное обучение (от англ. «peer-to-peer learning») – наиболее популярные методы обучения в цифровой дидактике, основанные на групповых формах работы студентов и совместном обсуждении проблемных вопросов.

Освоение данных навыков подразумевает наличие достаточно высокого уровня интеллекта, а также логики, за которые преимущественно отвечает левое полушарие.

Результаты

Системный, личностный и деятельностный подходы служат основой для данного исследования. Особого внимания заслуживает вопрос оценки уровня сформированности

коммуникативной мобильности. Традиционные методы оценки, такие как тестирование или экзамены, часто оказываются недостаточно эффективными для измерения данного качества. Более перспективными представляются методы экспертной оценки в профессиональных ситуациях, анализ портфолио коммуникативных практик, использование специальных диагностических кейсов. Основные технологии включали «мозговой штурм», дискуссии, дебаты, кейс-метод, деловые и ролевые игры, проектная работа, метод «Пазл», создание интеллект-карт. Разработка надежного и валидного инструментария для оценки коммуникативной мобильности представляет собой важную задачу для дальнейших исследований в данной области. С помощью интеллект-карт студенты могут быстро анализировать различные аспекты проблемы и идентифицировать возможные решения, что ускоряет и оптимизирует процесс принятия решений.

Дебаты представляют собой формат, в котором студенты разделяются на команды и представляют аргументы «за» или «против» определённой темы с целью убедить аудиторию в правильности своей позиции. Обсуждение ситуаций в группе помогает студентам развивать навыки эффективного общения, выражения и аргументации своих мыслей и идей, умения слушать, принимать во внимание и уважать альтернативную точку зрения. В ролевых играх студенты должны вживаться в роль другого персонажа, понимать его мотивы, чувства и точку зрения. Работа в рамках группового проекта помогает студентам научиться эффективно работать в команде, развивать навыки сотрудничества, решать конфликты и достигать общих целей. От конкурсов, проводимых на уровне университета, студент и аспирант может перейти на международный уровень, совершенствовать ораторское мастерство, умение функционировать в двух лингвокультурах, развивать кругозор и толерантность. Подготовиться к конкурсу студенты и аспиранты могут во время специальных семинаров.

Перспективным направлением развития коммуникативной мобильности является формирование "дигитальных" softskills - способности эффективно коммуницировать в цифровой среде. Это требует освоения новых языковых регистров (корпоративный чат, видеоконференции, профессиональные блоги) и развития мультимодальной коммуникативной компетенции (сочетание вербальных и невербальных средств в цифровом общении). Современный профессионал должен одинаково свободно чувствовать себя как в традиционных формах профессионального общения (совещания, переговоры, презентации), так и в цифровой среде. Умение налаживать и поддерживать хорошие рабочие отношения способствует эффективному сотрудничеству и долгосрочным партнерским отношениям. Иметь навыки публичного выступления перед аудиторией и представления идей.

Важно отметить, что развитие коммуникативной мобильности не может ограничиваться формальным образованием. Существенную роль играет самообразовательная деятельность, участие в профессиональных сообществах, наставничество и другие формы неформального обучения. При этом ключевым фактором успеха является осознание самим специалистом важности постоянного совершенствования своих коммуникативных навыков и готовность работать над их развитием.

В то время как способность контролировать свои эмоции помогает руководителям принимать взвешенные решения, особенно в стрессовых ситуациях, понимание эмоций сотрудников помогает руководителям лучше реагировать на их потребности и проблемы, что способствует созданию поддерживающей и мотивирующей рабочей среды.

В последующей беседе 90% опрошенных отметили, что сегодняшние выпускники приходят на рынок труда с достаточно высоким уровнем развития лидерских качеств, умением самопрезентации, далеко идущими планами и высокой планкой личностных и профессиональных амбиций, но, как правило, с полным отсутствием навыков

конструктивной коммуникации, на основе которой им необходимо эти амбиции реализовать.

Обсуждение и выводы

Таким образом, язык в современной профессиональной сфере выступает ключевым инструментом формирования коммуникативной мобильности. Таким образом, язык является мощным инструментом формирования коммуникативной мобильности, которая, в свою очередь, является ключевым soft skill в профессиональной сфере. Развитие навыков владения языком и умение эффективно общаться в различных ситуациях и контекстах, безусловно, способствует успешной карьере и личностному росту. Развитие комплекса языковых стратегий в системе непрерывного образования становится важным условием профессиональной адаптации и карьерного роста в условиях динамично меняющегося рынка труда. Дальнейшие исследования в этой области могут быть направлены на разработку диагностических инструментов для оценки уровня коммуникативной мобильности, изучение особенностей формирования коммуникативных навыков в различных профессиональных сферах, а также создание персонализированных траекторий развития языковых softskills с учетом профессиональной специфики и индивидуальных особенностей обучающихся. Этот результат опроса подтверждает идею о необходимости модернизации и программ иноязычной подготовки. Составление качественной программы подготовки к презентациям и конкурсам в рамках иноязычной подготовки студентов и аспирантов – серьезная задача, стоящая перед преподавателями и научными руководителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горошко 2018 - Е.И. Горошко. Современные интернет-коммуникации: структура и основные характеристики // Е.И. Горошко. Вопросы психолингвистики, 2018. № 2(36). С. 12-28.
2. Карасик 2017 - В.И. Карасик. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2017. – 477 с.
3. Бодалев 2018 - А.А. Бодалев. Психология общения. – М.: Институт практической психологии, 2018. – 256 с.
4. Шарков 2019 - Ф.И. Шарков. Коммуникология: основы теории коммуникации. – М.: Дашков и К°, 2019. – 488 с.
5. Почепцов 2018 - Г.Г. Почепцов. Теория коммуникации. – М.: Рефлбук, 2018. – 656 с.
6. Лабунская 2017 - В.А. Лабунская. Психология затрудненного общения. – М.: Академия, 2017. – 288 с.
7. Фоминых 2015 - Н. Ю. Фоминых. Компьютерно-ориентированные средства обучения как педагогическое условие иноязычной профессиональной подготовки // Известия Южного федерального университета. Педагогические науки, 2015. № 2. С. 133-141.
8. Фоминых 2014 - Н. Ю. Фоминых. Модернизация иноязычной профессиональной подготовки будущих специалистов на основе мобильного обучения // Гуманитарные науки, 2014. № 1(27). С. 69-76.
9. Фоминых 2017 - Н. Ю. Фоминых. Роль педагогического дизайна в профессиональной компетентности преподавателя иностранных языков // Стратегия и тактика подготовки современного педагога в условиях диалогового пространства образования: сб. научн. ст. – Брянск: Брянский гос. ун.т им. академика И.Г. Петровского, 2017. С. 258-263.
10. Ермаков 2020 - Д. С. Ермаков. Персонализированная модель образования: развитие

гибких навыков [Текст] / Д.С. Ермаков // Образовательная политика, 2020. № 1. С. 104–112.

11. Ивонина, Чуланова, Давлетшина 2017 - А. И. Ивонина, О. Л. Чуланова, Ю. М. Давлетшина. Современные направления теоретических и методических разработок в области управления: роль soft-skills и hard skills в профессиональном и карьерном развитии сотрудников [Электронный ресурс] // Вестник евразийской науки, 2017. № 1. (электронный ресурс). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-napravleniya-teoreticheskih-i-metodicheskihrazrabotokv-oblasti-upravleniya-rol-soft-skills-i-hard-skills-vprofessionalnom (дата обращения 18.06.2025).
12. Раицкая, Тихонова 2018 - Л. К. Раицкая, Е. В. Тихонова. Soft skills в представлении преподавателей и студентов российских университетов в контексте мирового опыта [Текст] / Л. К. Раицкая, Е. В. Тихонова // Вестник Российского университета дружбы народов, 2018. Т. 15. № 3. С. 350–363.
13. Уварина, Савченков 2019 - Н. В. Уварина, А. В. Савченков. Профессиональная гибкость как “soft skills” педагога [Текст] / Н. В. Уварина, А. В. Савченков // Современная высшая школа: инновационный аспект, 2019. № 3. С. 27–35.
14. Шипилов 2021 - В. Шипилов. Перечень навыков soft-skills и способы их развития, 2021. (электронный ресурс). URL: https://www.cfin.ru/management/people/dev_val/soft-skills.shtml (дата обращения: 16.06.2025).
15. Goleman 2000 - D. Goleman. Leadership that gets results // Harvard Business Review, 2000. Vol. 78. Issue 2. Pp. 78–90.
16. Газизулина, Хусаинова 2017 - Л. Р. Газизулина, Г. Р. Хусаинова. Concept of Violence in Russian and Tatar Lingua-Cultures // Л. Р. Газизулина, Г. Р. Хусаинова / Мир науки, культуры, образования, 2017. Т. 63. № 2. С. 347–348.
17. Бородина 2021 - Т. Ф. Бородина. Определение роли креативного мышления в структуре soft skills // Инновации. Наука. Образование, 2021. № 34. С. 179-183.
18. Афанасьева 2017 - С. Г. Афанасьева. Формирование исследовательских навыков бакалавров-педагогов в процессе моделирования средствами проектной деятельности // С. Г. Афанасьева / Германия, 2017 LAP LAMBERT Academic Publishing ist ein Imprint der – 78 с.
19. Ермаков Д.С. 2020. Персонализированная модель образования: развитие гибких навыков [Текст] / Д.С. Ермаков // Образовательная политика. — 2020. — № 1. — С. 104–112.
20. Ивонина А.И., Чуланова О.Л., Давлетшина Ю.М. Современные направления теоретических и методических разработок в области управления: роль soft-skills и hard skills в профессиональном и карьерном развитии сотрудников [Электронный ресурс] // Вестник евразийской науки. — 2017. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-napravleniya-teoreticheskih-i-metodicheskihrazrabotok-v-oblasti-upravleniya-rol-soft-skills-i-hard-skills-vprofessionalnom

Гришина Юлия Викторовна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры Теории и истории социальной педагогики и социальной работы
ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет
им. И.С. Тургенева»
e-mail: grishinayuliyav@yandex.ru
Тюрикова Галина Николаевна
кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой Теории и истории социальной педагогики и социальной работы
ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет
им. И.С. Тургенева»
e-mail: g.tyurikova@inbox.ru

Grishina Yulia V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Department of Theory and History
of Social Pedagogy and Social Work,
Oryol State University named after I.S. Turgenev
Tyurikova Galina N.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Theory and History
of Social Pedagogy and Social Work,
Oryol State University named after I.S. Turgenev

ФОРМИРОВАНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СПЕЦИАЛИСТА ПО СОЦИАЛЬНОЙ РАБОТЕ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Аннотация. Цифровая трансформация затрагивает все сферы жизни, включая социальную. Внедрение цифровых технологий сегодня рассматривается как стратегическое направление государственной политики, направленное на модернизацию механизмов предоставления государственных и социальных услуг. Это обусловливает серьёзные организационные изменения в деятельности учреждений социального обслуживания. Всё большую значимость приобретают такие формы работы, как предоставление электронных социальных услуг, дистанционное консультирование, цифровое сопровождение семей, использование больших данных и функционирование на современных цифровых платформах.

Изменения, происходящие в социальных службах под влиянием цифровизации, существенно трансформируют содержание и организацию профессиональной деятельности персонала. Данные преобразования требуют от будущих специалистов овладения принципиально новыми компетенциями, сочетающими традиционные ценности социальной работы с цифровой грамотностью и навыками работы в высокотехнологичной среде. Целью исследования является определение содержания, структуры и механизмов формирования профессиональных компетенций специалиста по социальной работе в условиях цифровой трансформации социальной сферы. Полученные результаты могут быть использованы при проектировании образовательных программ подготовки специалистов по социальной работе в условиях цифровой трансформации.

Ключевые слова: социальная работа, цифровая трансформация, профессиональные компетенции, цифровые технологии, профессиональное образование.

FORMATION AND ACTUALIZATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF A SOCIAL WORK SPECIALIST IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Annotation. Digital transformation affects all areas of life, including the social sphere. Today, the introduction of digital technologies is considered a strategic direction of public policy aimed at modernizing the mechanisms for providing public and social services. This has led to significant organizational changes in the activities of social service institutions. Forms of work such as the provision of electronic social services, remote counseling, digital support for families, the use of big data, and the use of modern digital platforms are becoming increasingly important.

The changes taking place in social services under the influence of digitalization significantly transform the content and organization of professional activities of personnel. These transformations require future specialists to master fundamentally new competencies that combine traditional values of social work with digital literacy and skills of working in a high-tech environment. The purpose of the study is to determine the content, structure, and mechanisms of forming professional competencies of a social work specialist in the conditions of digital transformation of the social sphere. The results obtained can be used in the design of educational programs for training social work specialists in the conditions of digital transformation.

Keywords: social work, digital transformation, professional competencies, digital technologies, and professional education.

Введение. Современные исследователи всё чаще трактуют цифровизацию как «глобальный тренд развития экономики и общества, основанный на переводе информации в цифровой формат и способствующий повышению эффективности и улучшению качества жизни» [1, с. 47]. В рамках такого, условно называемого, социально-технологического подхода, подчёркивается, что цифровая трансформация охватывает не только производственную и бизнес-сферы, но также науку, социальную сферу и повседневную жизнь граждан. Стратегический курс государства на повышение доступности и эффективности цифровых сервисов в социальной сфере отражён в национальных целях развития: к 2030 году планируется увеличить долю массовых социально значимых услуг, предоставляемых в электронном формате, до 95 % [2].

Цифровая трансформация государственного управления и основных отраслей социальной сферы обусловила огромные изменения в форматах и стандартах качества социального обслуживания [3, с. 59]. Цифровизацию социальных услуг, согласно позиции С.Е. Гасумовой, рассматривают как «повышение эффективности применения информации в сфере организации предоставления социальных услуг с помощью цифровых технологий» [4, с.6]. Благодаря использованию цифровых технологий отрасли социальной сферы становятся всё более адаптированными к переменам, а соответственно, возрастает и эффект от оказываемых социальных услуг [5, с.743]. Тем не менее, несмотря на общий курс на цифровизацию, фактические темпы внедрения цифровых решений в сфере социального обслуживания остаются низкими. Среди сдерживающих факторов отмечаются низкий уровень цифровой грамотности персонала (1,61 при значениях, к примеру, в отрасли IT – 13,96 или в сфере культуры и спорта – 2,42) [6]. Описанные тенденции обусловливают значимость системной работы по развитию цифровых компетенций персонала социальных служб, включающей развитие навыков работы с информационными системами, понимание особенностей дистанционного взаимодействия с различными категориями граждан, умение обеспечивать безопасность персональных данных и сохранять качество человеческого контакта в цифровой среде.

Изложение основного материала статьи. Теоретическую основу исследования составляют работы, посвящённые социальным аспектам цифровизации и влиянию цифровой трансформации на качество жизни населения (М.А. Авдыев, Е.Б. Архипова, О.И. Бородкина, С.Е. Гасумова, А.В. Старшинова, Н.В. Студеникин). Проблематика формирования цифровых компетенций специалистов системы социального обслуживания отражена в исследованиях О.А. Аникеевой, О.О. Афанасьевой, А.Г. Ахтяна, М.В. Вдовиной, А.М. Егорычева, А.В. Карпуниной, А.А. Квитковской, Д.И. Козловской, С.Н. Козловской, Л.В. Мардахаева, Г.П. Медведевой, Т.К. Ростовской, В.В. Сизиковой, Л.И. Старовойтовой, М.В. Фирсова, С.Н. Фоминой и Я.В. Шимановской. Несмотря на то, что цифровые компетенции сотрудников социальных служб становятся профессиональной необходимостью, проблему недостаточного уровня их развития отмечают многие исследователи [7].

Цифровая трансформация процессов оказания социальной помощи, основанная на создании «цифровых двойников» реальных технологических процедур, предъявляет специалистам новые функциональные требования. На основе анализа нормативных документов, профессиональных стандартов и консультаций с ведущими работодателями определен профессиональный портрет специалиста в цифровой среде: современный специалист по социальной работе должен обладать цифровой грамотностью, уметь использовать электронные социальные услуги, цифровые платформы и технологии дистанционного сопровождения, владеть методами анализа цифровых данных и инструментами проектирования социальных сервисов. Он способен консультировать граждан в электронных сервисах, обеспечивать безопасность персональных данных, использовать цифровые решения для повышения качества социальных услуг и внедрять инновации в социальное обслуживание.

Указанные характеристики позволяют определить структуру профессиональных компетенций специалиста, включающую следующие взаимосвязанные блоки:

1) цифровая грамотность (работа с платформами, электронные услуги, цифровое консультирование);
2) коммуникативно-цифровые навыки (дистанционное сопровождение, цифровая клиентская поддержка);
3) аналитическая цифровая компетентность (сбор, обработка, анализ и прогнозирование данных);
4) инновационная компетентность (освоение новых цифровых технологий, внедрение инноваций);
5) компетентность цифровой безопасности (защита данных, соблюдение этических и правовых норм).

С другой стороны, проведённый анализ позволяет представить профессиональные компетенции специалиста по социальной работе в цифровой среде как совокупность взаимосвязанных компонентов, включающих необходимые знания, умения и владения, структурированных в соответствии с современными требованиями цифровой трансформации социальной сферы.

Специалист должен знать: виды цифровых технологий, применяемых в социальной сфере; нормативные требования к использованию электронных сервисов; основы информационной безопасности и цифровой этики; современные цифровые платформы и сервисы социального обслуживания; методы анализа цифровых данных и электронных обращений. Специалист должен уметь: консультировать граждан с использованием цифровых средств; организовывать дистанционное сопровождение социальных случаев; работать с электронными социальными услугами; проводить анализ цифровых данных, формировать выводы и рекомендации; использовать цифровые инструменты для

проектирования социальных услуг. Специалист должен владеть: технологиями дистанционной социальной работы; методами обработки данных в цифровой среде; методами защиты персональной информации; инструментами цифровой коммуникации; навыками внедрения цифровых инноваций в социальную практику.

Такое изменение в функционале специалиста по социальной работе приводит к необходимости обновления содержания их подготовки в вузе. При этом мы, вслед за Н.Е. Куприяновой, Н.Ш. Валеевой исходим из того, что «выделение цифровой компетентности в качестве отдельного блока подготовки представляется методологически неоправданным, поскольку в современных условиях практически каждая профессиональная функция может быть реализована с использованием цифровых технологий, автоматизирующих процессы социального обслуживания и повышающих его эффективность» [8, с. 65]. В этой связи большинство профессиональных действий специалиста должны быть реализуемы не только в традиционном очном взаимодействии, но и в дистанционном, онлайн-формате, а формирование искомых компетенций должно осуществляться сквозным образом, в рамках освоения всех дисциплин образовательной программы, за счёт систематического встраивания цифровых инструментов и сервисов в образовательный процесс.

Таким образом, цифровая компетентность не выделяется как отдельный блок подготовки специалиста, а становится сквозной характеристикой всех профессиональных функций, обеспечивая возможность реализации социальной помощи в смешанном (оффлайн и онлайн) формате и повышая эффективность социальной работы в условиях цифровой трансформации. Ключевыми требованиями к профессиональным компетенциям становятся:

– интеграция цифровых инструментов во все профессиональные действия (специалист должен владеть цифровыми сервисами сопровождения, аналитическими платформами, средствами дистанционной коммуникации и «цифровыми двойниками» основных процессов социальной помощи);

– способность переносить традиционные формы работы в онлайн-форматы (профессиональные компетенции должны обеспечивать способность выполнять консультирование, сопровождение, оценку нуждаемости и результаты работы как традиционно, так и дистанционно);

– владение цифровой аналитикой и обработкой данных (специалист должен быть готов использовать цифровые данные, базы и платформы не как вспомогательные средства, а как часть выполнения профессиональных функций);

– готовность к постоянному обновлению цифровых навыков (компетентность включает способность осваивать новые цифровые решения, так как технические инструменты непрерывно обновляются);

– соблюдение цифровой этики и информационной безопасности (ответственность за соблюдение норм работы с персональными данными, цифровую безопасность клиентов и корректность онлайн-взаимодействия).

С учетом изложенного образовательной программой высшего образования по направлению подготовки 39.03.02 Социальная работа, направленность (профиль) Социальная работа в системе социальных служб конкретизированы индикаторы компетенций. При этом индикаторы универсальных компетенций могут находить продолжение в индикаторах ОПК и ПК. Примеры взаимосвязи компетенций разного типа и декомпозиции некоторых компетенций на индикаторы представлены в таблице 1.

Таблица 1 – Пример взаимосвязи компетенций разного типа

Тип компетенций	Пример компетенций	Индикаторы компетенций
УК (базовые «грамотности» и навыки 21 века)	УК-1 – способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач	УК-1.1 Выбирает методы поиска информации, включая цифровые источники и электронные базы данных, для решения профессиональных задач УК-1.2 Проводит критический анализ информации и цифровых данных, осуществляет их интерпретацию в целях решения профессиональных задач УК-1.3 Использует системный подход к обработке, анализу и синтезу данных, в том числе полученных из цифровых источников, для принятия профессиональных решений
ОПК (готовность к «выходу» в профессию Soft skills)	ОПК-2 – способен описывать социальные явления и процессы на основе анализа и обобщения профессиональной информации, научных теорий, концепций и актуальных подходов	ОПК-2.1 Использует концептуальные положения различных научных школ, теории и технологии социальной работы в России и за рубежом, включая современные цифровые подходы, методики проведения фундаментальных и прикладных исследований с применением цифровых информационных ресурсов, программного обеспечения и инструментов социологического анализа ОПК-2.2 Умеет организовывать и проводить фундаментальные и прикладные научные исследования, применять современные цифровые технологии, программное обеспечение и аналитические платформы; использовать отечественный и зарубежный опыт социальной работы при разработке социальных проектов и проведении исследований ОПК-2.3 Демонстрирует навыки организации и проведения фундаментальных и прикладных исследований теории и практики социальной работы в России и за рубежом, используя, в том числе, цифровые исследовательские инструменты, информационные технологии, цифровые платформы и программные средства обработки данных
ПК (инструментальные	ПК-7 – способен выявлять,	ПК-7.1 Знает методики исследований в области социальной работы, включая

и предметные умения, готовность решать задачи определенного типа и ответственности Hard skills)	формулировать, разрешать проблемы в сфере социальной работы на основе проведения прикладных исследований, в том числе опроса и мониторинга, использовать полученные результаты и данные статистической отчетности для повышения эффективности социальной работы	современные цифровые методы сбора, обработки и анализа данных, инструменты онлайн-опросов, мониторинговых исследований и цифровых статистических баз ПК-7.2. Умеет использовать данные мониторингов и опросов, в том числе проводимых в цифровой среде; анализировать статистические данные и цифровую отчётность организаций; разрабатывать аналитические и методические материалы с использованием цифровых источников информации и программных средств обработки данных ПК-7.3 Имеет практический опыт проведения прикладных исследований в области социальной работы, включая применение цифровых инструментов сбора информации, онлайн-опросов, анализа цифровых массивов данных и подготовку рекомендаций, основанных на цифровой аналитике

Таким образом, компетенции приобретают цифровую наполненность и реализуются в образовательном процессе через формирование цифровых знаний, умений и владений, что обеспечивает выполнение профессиональных действий в онлайн- и офлайн-форматах. Цифровая составляющая индикаторов логично соотносится с развитием современного социального знания и исследовательской практики и отражает требование осуществлять профессиональную деятельность с использованием цифровых данных, технологий и аналитических инструментов.

Деятельностная природа компетенции предполагает использование в качестве инструментов ее освоения студентами такой системы образовательных технологий и оценочных средств, которая обеспечивает создание педагогических ситуаций, имитирующих максимальное приближение обучающихся к будущей профессиональной деятельности [9, с. 162]. К числу эффективных педагогических методов, технологий и форм обучения, положительно зарекомендовавших себя в условиях реализации компетентностного подхода в процессе подготовки специалистов к работе в цифровой среде, мы относим:

– включение модулей по цифровым технологиям в учебные дисциплины: изучение электронного документооборота, онлайн-сервисов для взаимодействия с клиентами и организациями, обеспечение защиты персональных данных и соблюдение требований информационной безопасности;

– практико-ориентированные тренинги по работе с цифровыми платформами: отработка навыков использования профессионального программного обеспечения для социальных работников, включая CRM-системы, базы данных клиентов и платформы для дистанционного сопровождения;

– моделирование ситуаций онлайн-консультирования с обратной связью от преподавателя: проведение ролевых игр, виртуальных консультаций и симуляций реальных кейсов с анализом и корректировкой действий студентов, развитие навыков коммуникации и этики в цифровой среде;

– проектная деятельность по разработке цифровых решений в социальной сфере: создание приложений, онлайн-сервисов или интерактивных инструментов, направленных на улучшение работы социальных учреждений, сопровождение клиентов и повышение доступности социальных услуг;

– взаимодействие с учреждениями социальной защиты в цифровом формате (виртуальные практики): участие студентов в онлайн-проектах и стажировках, проведение виртуальных консультаций и сопровождение клиентов с применением цифровых инструментов;

– использование цифровых аналитических инструментов: обучение работе с базами данных, статистическими сервисами и инструментами визуализации информации для оценки эффективности социальных программ и принятия решений на основе данных;

– разработка и использование интерактивных образовательных материалов: создание обучающих видео, инфографики, инструкций и презентаций для дистанционного обучения и консультирования, развитие цифровой грамотности и креативных компетенций;

– коллаборативная работа в цифровой среде: организация совместной деятельности через онлайн-платформы для реализации проектов, обмена опытом и командного решения профессиональных задач;

– геймификация и интерактивные методики: применение игровых элементов для повышения вовлечённости и мотивации студентов при освоении цифровых инструментов и методик социальной работы.

Комплексное использование теоретических знаний, практических кейсов, проектной деятельности и цифровых технологий обеспечивает формирование у студентов необходимых компетенций, соответствующих профилю образовательной программы. В частности, практика показывает, что раннее вовлечение студентов в исследовательскую и проектную деятельность повышает уровень самостоятельности, инициативности и ответственности при работе в цифровой среде. Например, выполнение проектных заданий по разработке цифровых решений для социальных учреждений демонстрирует способность студента не только применять цифровые технологии, но и анализировать потребности клиентов, строить взаимодействие в команде и принимать решения на основе собранных данных. Остановимся детальнее на личном опыте авторов по формированию искомых компетенций у студентов, готовящихся к профессиональной социальной работе в условиях цифровой трансформации социальной сферы.

Приведенные в качестве примера в таблице 1 компетенции по профилю образовательной программы обеспечиваются рядом учебных предметов и практик, в число которых входит дисциплина «Социальная экология». Реализация компетентностного подхода в рамках данной дисциплины предполагает не только освоение теоретических положений, но и активное включение студентов в практическую и проектную деятельность с использованием цифровых технологий. Для целенаправленного формирования и обновления цифровых и профессиональных компетенций в образовательном процессе применяются специальные учебные задания, ориентированные на анализ реальных социально-экологических проблем, работу с цифровыми источниками информации, коллективное взаимодействие и разработку практико-ориентированных решений.

Ниже представлены примеры учебных заданий, используемых в рамках дисциплины «Социальная экология», направленные на развитие цифровых компетенций студентов. Задания различаются по уровню сложности, видам деятельности и формируемым навыкам,

что позволяет адаптировать их к уровню подготовки обучающихся и целям образовательной программы (Таблица 2).

Таблица 2 – Примеры заданий по формированию цифровых компетенций (в рамках дисциплины «Социальная экология»)

Вид задания	Описание задания	Содержание и виды деятельности	Формируемые цифровые компетенции
Аналитическое	Проведение «цифрового расследования» выбранной экологической проблемы с использованием различных онлайн-источников	Поиск информации в официальных и научных источниках; анализ данных из онлайн-карт, СМИ и социальных сетей; критическая оценка достоверности информации; визуализация данных в виде графиков, диаграмм и инфографики; подготовка аналитического отчёта или презентации	Поиск и критическая оценка информации; работа с цифровыми базами данных; визуализация и интерпретация данных; цифровая аналитика
Проектное	Разработка интерактивной цифровой карты экологических рисков и проблем выбранного региона	Определение ключевых экологических рисков; сбор географических и статистических данных; использование онлайн-картографических сервисов; создание условных обозначений, аннотаций и ссылок; обеспечение интерактивности карты	Работа с геоданными; использование ГИС-инструментов; создание интерактивных цифровых продуктов; анализ пространственной информации
Коммуникативное	Создание и ведение цифрового медиа-продукта, направленного на повышение экологической грамотности населения	Определение целевой аудитории; разработка контент-плана; создание текстового, аудио- и видеоконтента; публикация и продвижение материалов; взаимодействие с аудиторией и модерация комментариев	Цифровая коммуникация; медиаграмотность; создание мультимедийного контента; работа с онлайн-платформами
Совместное (групповое)	Проектирование и реализация онлайн-кампании по решению конкретной	Постановка целей кампании; разработка стратегии и ключевых сообщений; создание цифрового контента;	Командная работа в цифровой среде; онлайн-маркетинг; управление цифровыми

	экологической проблемы	организация онлайн-мероприятий; анализ эффективности кампании	проектами; оценка цифровых коммуникаций
Исследовательское	Исследование особенностей обсуждения экологических проблем в социальных сетях	Выбор хэштегов и сообществ; сбор данных с использованием аналитических сервисов; контент-анализ и оценка тональности; выявление лидеров мнений и дезинформации; подготовка аналитического отчёта	Анализ данных социальных сетей; цифровые методы исследования; критическое мышление; работа с аналитическими платформами

Представленные задания позволяют интегрировать цифровые технологии в образовательный процесс, формируя у студентов комплекс профессиональных, аналитических и коммуникативных компетенций, необходимых для будущей деятельности в сфере социальной работы и социальной экологии.

Выводы. Проведённое исследование показало, что цифровая трансформация социальной сферы оказывает существенное влияние на содержание и организацию профессиональной деятельности специалистов по социальной работе, актуализируя необходимость формирования и постоянного обновления их профессиональных компетенций.

В ходе исследования было обосновано, что профессиональные компетенции специалиста по социальной работе в условиях цифровизации целесообразно рассматривать как интегративную систему, включающую цифровую грамотность, коммуникативно-цифровые навыки, аналитическую и инновационную компетентности, а также компетентность в области цифровой этики и защиты персональных данных. При этом цифровая компетентность не выступает изолированным элементом подготовки, а приобретает сквозной характер, пронизывая все виды профессиональной деятельности и реализуясь как в онлайн-, так и в офлайн-форматах социальной работы.

Анализ образовательной практики показал, что формирование и актуализация указанных компетенций наиболее эффективно осуществляется в рамках компетентностного подхода за счёт комплексного использования теоретических знаний, практических кейсов, проектной и исследовательской деятельности, а также современных цифровых технологий. На примере дисциплины «Социальная экология» продемонстрировано, что целенаправленное включение цифровых заданий аналитического, проектного, коммуникативного, исследовательского и командного характера позволяет интегрировать цифровые технологии в образовательный процесс и обеспечить формирование комплекса универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций. Представленные учебные задания способствуют развитию у студентов навыков поиска и критического анализа информации, работы с цифровыми платформами, визуализации данных, цифровой коммуникации и коллективного решения профессиональных задач.

Полученные выводы и практические рекомендации могут быть использованы при проектировании и модернизации образовательных программ, разработке учебных дисциплин и внедрении цифровых образовательных технологий в систему высшего образования по направлению подготовки «Социальная работа».

ЛИТЕРАТУРА

1. Халин, В. Г. Цифровизация и ее влияние на российскую экономику и общество: преимущества, вызовы, угрозы и риски / В. Г. Халин, Г. В. Чернова // Управленческое консультирование. – 2018. – № 10(118). – С. 46-63.
2. Указ Президента Российской Федерации от 21.07.2020 № 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» // Собрание законодательства РФ. – 2020. – № 30. – 4884 с.
3. Романова, Н. В. Цифровизация услуг в социальной сфере: проблемы и перспективы / Н. В. Романова // Вестник УГНТУ. Наука, образование, экономика. Серия: Экономика. – 2020. – № 1(31). – С. 58-65.
4. Цифровизация социальных услуг в современном российском обществе: сборник научных статей студентов Пермского государственного национального исследовательского университета / Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2020. – 172 с.
5. Птухина, И. В. Тренды цифровизации социальной сферы в Российской Федерации / И. В. Птухина, А. В. Дьячкова // Российские регионы в фокусе перемен: Сборник докладов XVII Международной конференции, Екатеринбург, 17–19 ноября 2022 года. – Екатеринбург: ООО Издательский Дом «Ажур», 2023. – С. 743-746.
6. Исследование цифровизации социальной сферы / С.А. Васильковский, Г.Г. Ковалева, Г.И. Абдрахманова [и др.] // Высшая школа экономики. — 2023. — URL: https://issek.hse.ru/mirror/pubs/share/785333175.pdf (дата обращения: 02.12.2025).
7. Профессиональные компетенции социального работника и специалиста по социальной работе: настоящее и будущее профессий / Ю. В. Герций, В. В. Сизикова, О. А. Аникеева, О. Д. Прянишникова // ЦИТИСЭ. – 2023. – № 1(35). – С. 56-69.
8. Куприянова, Н. Е. Особенности подготовки специалистов по социальной работе в эпоху цифровой трансформации общества / Н. Е. Куприянова, Н. Ш. Валеева // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2024. – Т. 30, № 2. – С. 62-68.
9. Непрерывное образование учителя: теория и практика / Н. К. Сергеев, В. В. Сериков, Е. П. Белозерцев [и др.]; Волгоградский государственный социально-педагогический университет. – Волгоград: ООО Принт, 2016. – 360 с.

Журавлева Евгения Александровна
кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Российский химико-технологический университет им. Д. И. Менделеева»
e-mail: zhuravleva.e.a@muctr.ru

Zhuravleva Evgeniya A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor
D. I. Mendeleyev University of Chemical Technology of Russia

РЕАЛИЗАЦИЯ СРЕДСТВ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ СТУДЕНТОВ ПО НЕПРОФИЛЬНЫМ ГУМАНИТАРНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ

Аннотация. Совершена попытка анализа неисчерпывающего перечня основных факторов и угроз, связанных с неконтролируемым использованием платформ и средств искусственного интеллекта (ИИ) в высшем образовании, таких как академическая нечестность, плагиат, низкий уровень владения предметом и самостоятельности мышления и др. Указаны особенности применения ИИ в самостоятельной работе студентов при подготовке к гуманитарным дисциплинам, непрофильным для химиков-технологов. Глубина самостоятельного анализа и наличие оригинального взгляда на проблему – основные условия формирования в процессе освоения этих курсов общепрофессиональных компетенций. В статье приведены результаты опросов самих студентов, продемонстрировавшие не только отдельную не начальную экспертность обучающихся в возможностях и ограничениях ИИ, но и его восприятие большинством как ненадежного инструмента в задачах на сенсомоторную точность, развитии практических навыков и клинического мышления, осознание рисков утраты навыков самостоятельности и автономии, недоверие к автоматическим решениям при регулярном применении ИИ в самостоятельной работе, в том числе, и в особенности, по непрофильным гуманитарным дисциплинам. По результатам анализа: обучение навыкам критического анализа сгенерированной информации, информирование студентов о возможностях, рисках и ограничениях использования ИИ в образовательном процессе; внедрение мотивирующих и творческих заданий, предполагающих личное участие, рефлексию, логическое мышление студентов, позволяющих избежать фальсификации и автоматизированного копирования – оказываются наиболее подходящими направлениями преодоления неэтичного употребления ИИ в самостоятельной работе по гуманитарным дисциплинам. Современными требованиями к компетенциям преподавателя высшей школы можно назвать способности к определению специфических показателей сгенерированного текста в работе обучающегося, а также внедрение новых методов оценки сформированности целевых ориентиров освоения непрофильных гуманитарных дисциплин с учётом рисков недобросовестного использования ИИ.

Ключевые слова: искусственный интеллект, ИИ, самостоятельная работа, риски недобросовестного использования ИИ, непрофильные гуманитарные дисциплины.

IMPLEMENTATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS IN STUDENTS' INDEPENDENT WORK IN NON-CORE HUMANITIES DISCIPLINES

This article attempts to analyze a non-exhaustive set of key factors and risks associated with the uncontrolled use of artificial intelligence (AI) platforms and tools in higher education,

including academic dishonesty, plagiarism, insufficient subject mastery, and a decline in independent thinking. The article specifies the features of AI application in teaching humanities disciplines that are non-core for chemical engineering students, where the depth of independent analysis and the presence of an original perspective on the problem are essential conditions for the development of general professional competencies. The article presents the results of student surveys, which demonstrate not only students' limited expertise regarding the capabilities and limitations of AI, but also the prevailing perception of AI as an unreliable tool for tasks requiring sensorimotor accuracy, the development of practical skills, and clinical reasoning. Students also show awareness of the risks associated with the loss of independence and learning autonomy and express distrust toward automated solutions linked to the regular use of AI in independent academic work, particularly in non-core humanities disciplines. Based on the analysis, the study identifies the following as the most effective approaches to addressing the unethical use of AI in independent work in the humanities: developing students' skills in critically analyzing AI-generated information; informing students about the opportunities, risks, and limitations of AI use in the educational process; and implementing motivating and creative tasks that require personal engagement, reflection, and logical reasoning, thereby reducing the risks of falsification and automated copying. Contemporary requirements for higher education instructors' competencies include the ability to identify specific indicators of AI-generated text in student work, as well as the implementation of new methods for assessing learning outcomes in non-core humanities disciplines, taking into account the risks of AI misuse.

Keywords: artificial intelligence, AI, independent work, risks of unfair use of AI, non-core humanitarian disciplines.

Введение

Стремительное развитие технологий искусственного интеллекта привело к радикальным изменениям во многих направлениях высшего образования, что может способствовать трансформации самих образовательных процессов, но и восприятия студентами высшего образования. Нет сомнения, что будущие инженеры-химики различных сфер будут не только непосредственно взаимодействовать с технологиями ИИ в профессиональной деятельности, но и в реализации задач текущей жизнедеятельности. Доступность и быстрота распространения различных инструментов генеративного ИИ среди учащейся молодежи обусловливают необходимость формирования новых компетенций преподавателей вуза. Проведенные исследования [1, 4] обосновывают наличие ряда реальных проблем, связанных с недостаточностью инструментов диагностики и выявления недобросовестного и некорректного использования средств ИИ, а также с неполной сформированностью базисных представлений в самой системе высшего образования по необходимому и достаточному перечню форм, условий применения и ограничений реализации инструментов ИИ в высшем образовании.

Дисциплины «Психология», «Педагогика», «Социальная психология», «Правоведение», «Психология управления», «Социально-психологические основы развития личности» и др. – входят в основные образовательные программы в химико-технологическом вузе. Целевыми ориентирами по этим дисциплинам являются способности осуществлять социальное взаимодействие и реализовывать свою роль в команде; определять круг задач в рамках поставленной цели и выбирать оптимальные способы их решения, исходя из действующих правовых норм, имеющихся ресурсов и ограничений. В процессе освоения курсов формируются навыки управления временем, «выстраивания и реализации траектории саморазвития на основе принципов образования в течение всей жизни; развивается нетерпимое отношение к проявлениям экстремизма, терроризма, коррупционному поведению и противодействовать им в профессиональной

деятельности» [5, С. 6]. Указанные компетенции предполагают обязательное включение в образовательный процесс активно-деятельностных форм учебной деятельности и ее профилирование.

Во внеаудиторной самостоятельной работе использование ГИИ должно служить образовательным целям, и, таким образом, способствовать развитию универсальных и профессиональных компетенций современного выпускника. Указанное требование предотвращает применение технологий ради их самих, так как это не приносит пользы учебному процессу в химико-технологическом вузе. Задачи гуманитарного образования предусматривают рефлексивное развивающее оценивание полученных образовательных результатов, в том числе для принятия решения о возможности продолжения обучения студента. При заимствовании, копировании блоков сгенерированной системами искусственного интеллекта (ГИИ) информации, использовании инструментов для избегания самостоятельного решения задач курса, а, следовательно, сокрытии недостаточных собственных компетенций обучающегося – существенно снижается качество высшего образования в целом.

Авторы масштабного мета-анализа потенциала использования ИИ в обучении и его ограничениях по представлению студентов приводят обширный перечень примеров возможных злоупотреблений, таких как: академическая нечестность (несамостоятельность, недостоверность приведенных данных и пр.), плагиат, неравномерность трудоемкости и глубины выполнения заданий, недостаточная безопасность персональных данных и др. [2]

Утвержденный в 2023 году ГОСТ «Технологии искусственного интеллекта в образовании. Применение искусственного интеллекта в научно-исследовательской деятельности» [7] приводит варианты использования ИИ и его технологий, а также содержит рекомендации по их использованию. В большинстве вузов сформированы внутренние положения по регламентации применения средств ИИ для выполнения исследовательских и учебных работ, которые, «учитывая этические тренды, предлагают указывать в цитатах сгенерированного текста модель и версию генеративного искусственного интеллекта, обязательно подтверждая выводы ссылками на другие надежные источники, использовать ИИ в качестве инструмента для подбора основных идей, статей и других научных источников, перевода, повышения качества стиля текста, его оформления, генерации изображений и пр.» [6, С. 82].

Громадный объем существующей и постоянно пополняющейся информации в базах требует скрупулезного критического анализа и отбора. Для этого, очевидно, необходимы экспертность и профессионализм преподавателя, а для студента – корректное освоение соответствующего материала. Глубина собственного анализа и сформированность навыков самостоятельной работы, критического мышления значимы для формирования профессионала, способного принимать обоснованные решения. Ответственность за качество и достоверность информации важна для того, чтобы избежать ошибок в исследованиях и принятии решений на основе недостоверных данных. Особенно это актуально, на наш взгляд, в контексте освоения психологии, педагогики и правоведения, где точность и надежность информации играют ключевую роль. Случаи массового цитирования фиктивных результатов исследования, созданных с ИИ, с дальнейшими ошибочными выводами интерпретаций и качеств психических явлениях, социальных процессов – известны. Они нанесли урон репутации как авторов статьи, научному сообществу, так и науке в целом. Когда студент применяет ИИ, например, в написании эссе (суть которого в изложении самостоятельных соображений автора по конкретному предмету или в отношении какой-то проблемы), направленного на развитие логического мышления, повышения качества аргументации – сама суть данного задания нарушается, преподаватель не может оценить реальный уровень подготовки студента, корректно

выставить оценку. Для химико-технологического вуза гуманитарные дисциплины часто не являются профильными, но без практико-ориентированных форм, тренинга навыков, самопрезентаций – на семинарах, рефлексивных самоотчетов, анализа научных статей и творческих заданий, выносимых на самостоятельную работу, – невозможно сформировать те универсальные компетенции, которые являются целевыми ориентирами освоения образовательной программы вуза. По данным наших опросов преподавателей, студенты могут привыкать списывать, даже демонстрировать зависимость от ИИ что приводит к «выученной беспомощности», неуверенности в собственной компетентности в социальном взаимодействии, непрофессионализму в дальнейшем [6]. В отдельных работах была определена связь между уровнем академической успеваемости и степенью использования ИИ в самостоятельной работе (к ГИИ реже прибегают отличники) [2, С. 346].

Методы исследования

Мы опирались на методы качественного анализа и сопоставления ответов генеративных ИИ на стандартизированный набор вопросов, а также анализ результатов опроса студентов о возможностях и ограничениях использования ГИИ в самостоятельной работе при подготовке к практическим занятиям по гуманитарным дисциплинам.

Результаты и обсуждение

Пилотажный опрос студентов (72 чел., 1 курс магистратуры и 1 курс бакалавриата, 4 учебные группы, осень 2025 г.) показал, что большинство студентов как магистратуры, так и бакалавриата активно используют средства ГИИ (66,7%), причем 58% выборки используют сгенерированные ответы различных систем в самостоятельной работе при освоении гуманитарных дисциплин в вузе (рис. 1, 2). Лишь 30,6% уверены в своей способности критически оценивать информацию, полученную от ГИИ, тогда как 18,4% – затруднились или не уверены в том, что различают объективную или научную информацию от сгенерированной (или неверной).

Студенты хотят нормализации работы с ИИ, доброжелательности и диалога с преподавателями (до 47,2%). Их главный запрос – на системное обучение работе с ГИИ, это не пожелание, а, действительно, критично важно для большинства (83,3%) респондентов. Половина – просит формальных правил, тогда как -22,2% респондентов – испытывают дефицит доступа, что создаёт неравенство возможностей. Некоторые отвечают, что нужно усиливать контроль знаний, чтобы не было «сгенерировал, вставил, сдал», даже на непрофильных дисциплинах необходимы ограничения.

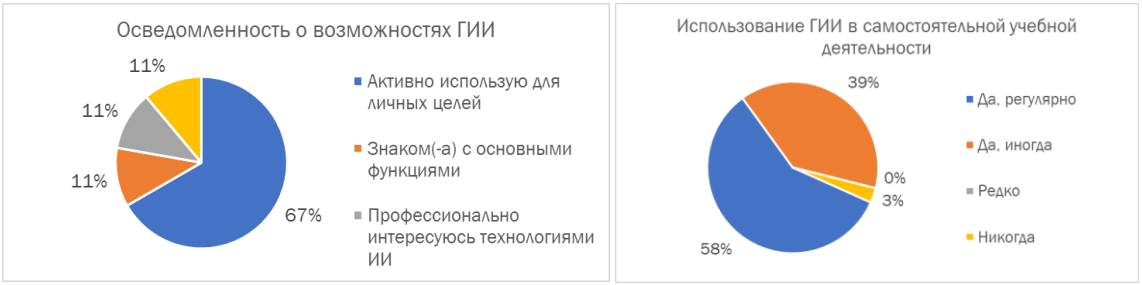


Рисунок 1-2. Результаты оценки студентами собственной осведомленности о средствах ГИИ и частоты их использования в самостоятельной работе

В ответ на вопрос о том, какие формы учебно-профессиональной деятельности не должны реализовываться с использованием ГИИ, большинство (58,3%) называют задачи на сенсомоторную точность, развитие практических навыков и клиническое мышление. Среди осознанных опасений: осознание рисков утраты навыков самостоятельности и автономии, недоверие к автоматическим решениям при регулярном применении ИИ в самостоятельной работе, в том числе, и в особенности, по непрофильным гуманитарным дисциплинам.

Мы предложили GigaChat, ChatGPT-4, YandexGPT (AI Foundation Models) ответить на вопрос про наибольшие риски и ограничения использования ИИ в конкретных формах самостоятельной работы студентов вуза. Обобщенный вывод более точно определил последний – YandexGPT: сгенерированный текст без изменений «может рассматриваться как недопустимое в самостоятельной работы студентов». В этом ответе было указана и возможность фактических ошибок («галлюцинаций») в предложенном, и, вместе с тем, допустимость, отсутствия нарушений при достаточной переработке полученного, а также при использовании ИИ в качестве дополнения процессам мышления студента в его самостоятельном исследовании и разработке «продукта», определения вывода из изученного. ChatGPT-4 указал на необходимость осторожного обращения к ИИ (или даже отказа) при выполнении тех самостоятельных работ, которые направлены на развитие когнитивные навыки, самостоятельности и оригинальности мышления, креативности. В свою очередь, GigaChat добавляет существенные детали к аргументации, поясняя: «качественный текст, сгенерированный ИИ, имитирует научные публикации, тогда как наука основана на оригинальности идей, глубоком анализе и творческом подходе. Авторы обязаны лично разбираться в материалах исследований, выдвигать новые концепции и обосновывать их научными аргументами. Полностью делегировав создание научной статьи ИИ, студент теряет возможность развить важные компетенции исследователя: умение видеть проблему, искать пути её решения, оценивать достоверность источников и интерпретировать данные».

Обобщая результаты опроса, написание оригинальных исследовательских работ, выполнение проектных, расчетных и творческих заданий, в особенности, требующих личного мнения и рефлексии (как правило, такие вопросы являются приоритетными для гуманитарных дисциплин), решение экспериментальных, лабораторных, математических и кейсовых задач (в связи с необходимостью освоения практических компетенций, изучения правил техники безопасности, анализа проблем и поиска решений, применения знаний на практике), создание блока текста с эмпирическими выводами и их обсуждений (являющихся по сути имитацией проведенного исследования) – являются теми видами самостоятельной работы, в которых недостаточно оправдано и допустимо использовать первичную информацию и сгенерированный текст ИИ, это будет негативно сказываться на развитии личностных и профессиональных качеств будущего специалиста, обусловит недостижение образовательных целей.

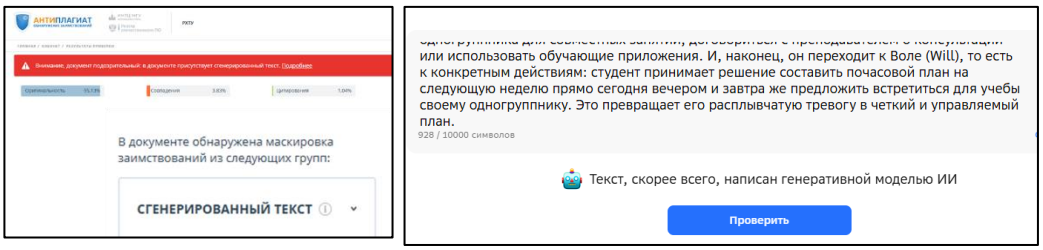


Рисунок 3-4. Пример выявления сгенерированного текста в эссе и рефлексивном задании студента (расширенная версия антиплагиат.ru для вузов и пробная версия приложения AI-детектора текстов GigaCheck ПАО Сбербанк)

Исходя из опыта нашей практики, в последний учебный год очень востребованы регламенты оценки оригинальности и достоверности учебно-профессиональной и научной деятельности обучающихся, оценки риска недобросовестности использования ИИ. Если в расширенной версии для вузов есть возможность увидеть процент сгенерированного текста (см. рис. 3), то для текущей преподавательской деятельности значимо иметь представление о признаках применения ИИ студентом при выполнении самостоятельной работы при

освоении содержания гуманитарных дисциплин в вузе. Необходимо информировать обучающихся как о задачах каждого из видов работ, критериях оценки сделанного, так и знакомить их с правилами добросовестного использования ИИ, примерами ответственности и последствиями нарушения академической честности.

Указанные ниже показатели не являются достаточными основаниями для выявления академической нечестности и злоупотребления средствами ИИ, вместе с тем, могут обусловить необходимость дополнительной беседы с автором работы, прояснения самостоятельности в выводах и его понимания сути выполненного. По данным семантического анализа ответов (GigaChat, ChatGPT-4, YandexGPT) на вопрос о признаках генерированной ИИ информации и ее недобросовестного использования, можно выделить:

– употребление сложных и наукообразных лексико-грамматических конструкций, повторы фраз, стереотипных оборотов или предложений, которые не обусловлены логикой аргументации (возможно, являются артефактом ИИ, например, множество абзацев с началом «По мнению известного ученого…», «Значимый для науки доктор психологических наук…»);

– избыточность классификаций в ответах на творческие задания и в эссе, особенно без указаний авторства данных систематизаций;

– фактические неточности, ошибки («галлюцинации»), приведенные без дополнительной проверки, устаревшие или нерелевантные теме блоки информации, цитирование несуществующих авторов и источников, неверные формулы расчетов, таблицы с некорректными показателями, графики без подкрепления первичными данными и пр.;

– нестандартное представление данных и ответов при общей грамматической правильности (например, необычные шрифты, форматирование, использование символов, например, ** – при перечислении аргументов, заглавная буква после двоеточия и пр.);

– недостаточная история редактирования, созданного студентом содержания, излишняя быстрота представления результата, сильное несоответствие устного ответа, глубины понимания сути и данных – письменным самостоятельным работам, «затруднение при объяснении содержания, повышенная тревожность и нервозность при обсуждении» (ChatGPT-4).

Заключение

Таким образом, проведенный анализ позволил нам сделать следующие выводы. Студенты химико-технологического вуза активно используют инструменты ИИ для самостоятельной работы по гуманитарным дисциплинам, в целом, осознавая ограничения и неэтичность некритичного заимствования сгенерированного текста. Большинство воспринимают ИИ как ненадежный инструмент в задачах на сенсомоторную точность, в развитии практических навыков и клинического мышления. Обучающиеся осознают и озвучивают риски утраты навыков самостоятельности и автономии, проявляют недоверие к автоматическим решениям при регулярном применении ИИ в самостоятельной работе, в том числе по непрофильным гуманитарным дисциплинам.

Приведем в качестве вывода возможности преодоления рисков недобросовестного использования ИИ студентами химико-технологического вуза в процессе освоения гуманитарных дисциплин.

1. Должна быть осуществлена специальная разъяснительная работа преподавателя гуманитарной дисциплины со студентами по целевым ориентирам выполнения каждого из видов заданий, критериям оценки сделанного, правилам добросовестного использования и потенциале ИИ. Обязательно – с указаниями санкций и последствиями злоупотребления

ИИ в учебной и научной работе, даже запретами реализации средств ИИ, если они сформулированы в учебно-методическом комплексе по дисциплине.

2. Содержание самостоятельной работы по дисциплинам может предполагать мотивирующие задания, требующие личного опыта и рефлексии, для поддержания их интереса к реализации знаний и навыков в реальном взаимодействии и самопрезентации на семинарских занятиях (в том числе, применение диагностических упражнений, дневников самонаблюдений, составление карьерных планов и образа профессионального будущего в арт-формате, создание метафор профессиональных ресурсов, сочинение синквейнов на освоенную проблематику, разработка ментальных карт методологических подходов, описание и/или решение реальных кейсовых задач, др.).

3. Принципиальна важна демонстрация реальной заинтересованности преподавателей в самостоятельности будущих специалистов, его обратная связь обучающимся во взаимодействии, оценка глубины самоанализа, поощрение оригинальных идей и логичной аргументации студентов в их ответах, самопрезентации, нормирование возможных ошибок и валидация сложности, трудоемкости выполнения заданий на глубинное погружение в теорию обсуждаемой проблемы, чтение научной литературы, личное осмысление ответов на вопросы, на рефлексию, практическое применение освоенного (изучаемого) и реализации творческого подхода.

5. Для возможности запрашиваемой студентами нормализации самостоятельной работы студентов с ИИ и диалога с преподавателями – важно понимание последними не только возможностей ИИ, но и его компетентности в определении показателей сгенерированной ИИ информации, в критериях ее недобросовестного использования. Необходимы разработка и реализация новых методов оценки сформированности компетенций обучающихся химико-технологического вуза, «устойчивых к имитации с помощью искусственного интеллекта».

ЛИТЕРАТУРА

1. Walczak, K. Challenges for higher education in the era of widespread access to generative AI / K. Walczak, W. Cellary // Economics and Business Review. 2023. Vol. 9, No. 2.
2. Алешковский И. А. Российские студенты о возможностях и ограничениях использования искусственного интеллекта в обучении / И. А. Алешковский, А. Т. Гаспаришвили, Н. П. Нарбут [и др.] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2024. Т. 24, № 2. С. 335-353.
3. Братковская Д. В. Генеративный искусственный интеллект в международном образовании: вызовы и возможности для педагогических исследований / Д. В. Братковская, А. В. Кирилюк // Журнал прикладных исследований. 2024. № 8. С. 164-167.
4. Буякова К. И. Отношение студентов и преподавателей к использованию инструментов с искусственным интеллектом в вузе / К. И. Буянова, Я. А. Дмитриев, А. С. Иванова, А. В. Фещенко, К. И. Яковлева // Образование и наука. 2024. № 26(7). С. 160-193. URL: https://doi.org/10.17853/1994-5639-2024-7-160-193 (дата обращения: 02.11.2025).
5. Гражданско-правовая и психолого-педагогическая компетентность студента как условие его профессиональной успешности / Н.С. Ефимова, Л. Н. Азарова, Е. А. Журавлева, Н. В. Ковалева и др. М.: РХТУ, 2025.
6. Журавлева Е. А. Возможности преодоления рисков злоупотребления ИИ студентами химико-технологического вуза в процессе освоения гуманитарных дисциплин// Материалы республиканской научно-практической конференции 15-16 мая 2025

года с международным участием «Технологии и время». Ташкент: Ташкентский филиал РХТУ им. Д.И. Менделеева, 2025. С. 78-88.

7. ГОСТ Р 70949-2023 «Технологии искусственного интеллекта в образовании. Применение искусственного интеллекта в научно-исследовательской деятельности. Варианты использования». Национальный стандарт Российской Федерации, утверждённый приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 18 октября 2023 года №1177-ст. 12. URL: https://protect.gost.ru/v.aspx?control=8&baseC=6&page=3&month=9&year=-1&search=&RegNum=1&DocOnPageCount=15&id=244115 (дата обращения: 02.11.2025).

Гуань Бохао
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Guan Bohao
Postgraduate student
Moscow Pedagogical State University

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МОДЕЛИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ РОССИЙСКОЙ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В статье представлена развернутая педагогическая модель реализации принципов российской скрипичной школы в университетах Китайской Народной Республики. Модель разработана на основе комплексного теоретико-методологического анализа исторического развития отечественной скрипичной педагогики. Содержательный модуль подробно раскрыт и основан на ключевых принципах российской школы: внимании к технической базе, качеству звука, музыкальности, осмысленности исполнения, а также на системности обучения и уважении к сложившимся традициям.

Ключевые слова: российская скрипичная педагогика, педагогическая модель, принципы обучения, методика преподавания скрипки, музыкальное образование в КНР, исполнительское мастерство.

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE MODEL FOR IMPLEMENTING THE PRINCIPLES OF THE RUSSIAN VIOLIN PEDAGOGICAL SCHOOL

Abstract. This article presents a comprehensive pedagogical model for implementing the principles of the Russian violin school in universities of the People's Republic of China. Developed through an extensive theoretical and methodological analysis of the historical evolution of Russian violin pedagogy, the model is structured around three interconnected modules: target-oriented, content-based, and result-evaluative. The core of the model, the content module, is examined in detail. It integrates the key principles of the Russian school—technical foundation, sound quality, musicality and meaningfulness, systematicity and consistency, and continuity of traditions—and outlines their practical implementation through motivational, procedural-activity, and reflective-evaluative stages, complete with corresponding teaching methods.

Keywords: Russian violin pedagogy, pedagogical model, teaching principles, violin teaching methodology, music education in China, performance mastery.

Современное музыкальное образование переживает этап активной трансформации, характеризующийся углублением процессов международной интеграции и взаимовлияния педагогических традиций. Этот процесс особенно актуален в рамках стратегического партнерства России и Китая, где сфера культуры и образования становится важным мостом между двумя странами. В этом контексте российская скрипичная школа, обладающая уникальным историко-культурным наследием и доказавшая свою исключительную эффективность в подготовке музыкантов мирового уровня, представляет особый интерес для системы высшего музыкального образования Китайской Народной Республики.

Анализ современного состояния скрипичного образования в КНР показал, что сегодня в этой системе существует ряд заметных проблем, среди которых фрагментарность педагогических подходов, недостаточное внимание к формированию художественного

мышления и ограниченность репертуарных стратегий. Несмотря на растущий интерес китайских педагогов и студентов к российским методикам, их внедрение зачастую носит поверхностный характер, ограничиваясь заимствованием отдельных технических приемов без учета целостной философии и методологических основ школы.

Это приводит к возникновению противоречия между объективной потребностью в интеграции эффективного педагогического опыта и отсутствием научно обоснованной системы, адаптированной к специфике китайской образовательной культуры.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью преодоления указанного противоречия путем разработки целостной педагогической модели, основанной на системном усвоении принципов российской скрипичной школы.

Цель статьи – представить развернутое теоретико-методологическое обоснование педагогической модели реализации принципов российской скрипичной школы в университетах КНР и раскрыть ее структурно-содержательные характеристики.

В статье представлена разработка комплексной трехмодульной модели, интегрирующей историко-культурные, методические и дидактические аспекты российской скрипичной педагогики в единую систему, адаптированную к специфике китайской образовательной реальности.

Модель опирается на многолетний исторический опыт и современные методические подходы российской скрипичной педагогики. Теоретической основой послужили фундаментальные труды ведущих представителей российской скрипичной школы. Отбор осуществлялся на основе ряда критериев: их исторической значимости, концептуальной целостности педагогических взглядов и выявленного влияния на развитие исполнительских традиций. Особое значение имели работы Л.С. Ауэра, заложившего основы системного подхода к скрипичному образованию [1]. Его концепция единства технического и художественного развития стала методологическим ориентиром при разработке содержательной части модели.

Не менее важными оказались теоретические положения Ю.И. Янкелевича, углубившего психологические аспекты скрипичного исполнительства [8, 3]. Существенный вклад в теоретическое обоснование модели внесли методические труды Д.Ф. Ойстраха, А.И. Ямпольского, К.Г. Мострaса и других выдающихся педагогов [5, 9], чьи идеи были систематизированы и адаптированы для решения задач обучения китайских студентов.

Методологическую основу составляют три взаимодополняющих подхода:

1. Системный подход (В.Г. Афанасьев, Э.Г. Юдин), предполагающий рассмотрение педагогического процесса как целостной системы взаимосвязанных элементов.

2. Культурно-исторический подход (Л.С. Выготский), учитывающий специфику становления и развития скрипичных традиций в России. Этот подход позволил интерпретировать принципы русской школы не как набор технических приемов, а как продукт определенной культурной среды, что крайне важно для их осмысленного переноса в иную культурную почву.

3. Личностно-деятельностный подход (А.Н. Леонтьев, И.А. Зимняя), ориентированный на развитие индивидуальности студента и его творческой активности. В китайских условиях, где традиционно высок коллективизм, внедрение этого подхода требует особого внимания и направлено на раскрытие личностного потенциала каждого студента-музыканта.

Модель включает три структурно-функциональных модуля, объединенных общей логикой образовательного процесса и направленных на достижение единой цели. Представим их последовательно.

Установочно-целевой модуль содержит цель и задачи.

Цель модели – повышение эффективности профессиональной подготовки китайских студентов-скрипачей через системную интеграцию принципов российской скрипичной педагогики – была раскрыта через три группы задач, распределённых по основным направлениям формирования компетенций:

1. Повышение уровня знаний – углубленное изучение истории, теории и репертуара российской скрипичной школы. Это предполагает не только знакомство с биографиями великих скрипачей, но и понимание эстетических и методологических оснований школы.
2. Совершенствование исполнительского мастерства – развитие технической оснащенности и художественно-выразительных навыков. Акцент делается на комплексном развитии обеих рук, где техническая беглость левой руки сочетается с богатством смычковой палитры правой.
3. Рост творческих достижений – активизация участия в творческих мероприятиях, развитие концертной практики. Это направление призвано преодолеть разрыв между учебной аудиторией и сценой, столь характерный для систематического, но порой закрытого образовательного процесса.

Содержательный модуль представляет собой ядро модели и включает три компонента: принципы обучения, этапы реализации и методы работы. Принципы были отобраны в результате анализа ключевых трудов основоположников школы и представляют собой ее концептуальную основу.

Таблица 1.

Система принципов российской скрипичной школы

Принцип	Содержательная характеристика	Методическая реализация
Техническая основа	Естественность постановки, рациональная аппликатура, развитие контролируемого вибрато	Упражнения на постановку аппарата, работа над координацией движений, развитие кистевого вибрато
Качество звука	Стремление к певучему звучанию, работа над штрихами и фразировкой	Упражнения на легато, работа над тембром, освоение различных видов смычковой техники
Музыкальность и осмысленность	Глубина интерпретации, эмоциональная вовлеченность, понимание стиля	Анализ музыкальной формы, работа над художественным образом, изучение исторического контекста
Систематичность и последовательность	Регулярность занятий, постепенное усложнение репертуара	Поэтапное освоение технических трудностей, планирование репертуарной работы
Преемственность традиций	Опора на методическое наследие, развитие ансамблевых навыков	Изучение классического педагогического репертуара, участие в камерных ансамблях

Таблица 2.

Этапы и методы реализации модели

Этап реализации	Методы работы	Решаемые задачи
Мотивационно-стимулирующий	Объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, совместно-продуктивной деятельности	Формирование интереса к российской школе, создание положительной мотивации, освоение базовых принципов и понятий
Процессуально-деятельностный	Исследовательский, творческого проектирования, ансамблевого музицирования	Углубленное освоение репертуара, развитие технических и художественных навыков, формирование индивидуального исполнительского стиля
Рефлексивно-оценочный	Аналитический, самооценки и коррекции	Развитие критического мышления, способности к самоанализу и самосовершенствованию, формирование профессиональной рефлексии

Рассмотрим детальнее принципы содержательного модуля.

Техническая основа включает комплексную работу над постановочным аппаратом скрипача. Для китайских студентов, часто имеющих мышечные зажимы вследствие интенсивной, но не всегда физиологически верной начальной подготовки, данный принцип является фундаментальным. Как отмечал Л. Ауэр, «не нажимайте на смычок всей рукой: вся сущность красивого тона таится в лёгком нажиме кисти» [1, с. 49]. Ю.И. Янкелевич подчеркивал важность «перспективности постановки», обеспечивающей свободу конкретных движений [8, с. 201]. Методика адаптации данного принципа включает в себя использование зеркал, видеоанализа и специальных упражнений на мышечное расслабление, что позволяет студенту визуально и кинестетически контролировать свои действия.

Качество звука представляет собой центральную категорию российской скрипичной школы. В китайской музыкальной традиции также велико значение тембра и красоты звука, что создает благодатную почву для восприятия этого принципа. Однако акцент смещается с имитации певучести китайских струнных инструментов (например, эрху) к достижению певучести, свойственной именно скрипке в ее европейской традиции. В.Ю. Григорьев отмечал, что среди выразительных средств скрипача звуковое мастерство представляет «самое главное средство» [2, с. 15]. Работа над звуком в модели включает сравнительный анализ записей великих российских скрипачей и обсуждение тембральных возможностей инструмента.

Музыкальность и осмысленность предполагают внимательное и глубокое понимание художественного содержания произведения. В кросс-культурной среде этот принцип становится особенно важным, поскольку требует не только технического владения материалом, но и чувствительного отношения к его смысловым и эмоциональным особенностям. Студентам предлагается не только анализировать форму и гармонию, но и

изучать историко-культурный контекст создания произведений европейской и русской классики, проводя параллели с эстетическими принципами китайского искусства. Этот принцип требует от студента не только техничного исполнения, но и осознанного отношения к интерпретации.

Систематичность и последовательность раскрывается в ежедневной целенаправленной работе над техникой. В модели этот принцип раскрыт через разработку индивидуальных планов технического развития для каждого студента, включающих обязательное ежедневное исполнение гамм, арпеджио и этюдов с постепенным усложнением задач. Д.Ф. Ойстрах советовал систематически работать над гаммами и арпеджио, рассматривая их как основу технического мастерства [5]. Для китайских студентов, воспитанных в традициях дисциплины и упорного труда, данный принцип оказывается органичным и легко внедряемым.

Преемственность традиций основана на использовании методического наследия великих педагогов-скрипачей и акцентировании внимания на ансамблевой игре. В рамках модели это реализуется через обязательное изучение педагогического репертуара (этюдов Крейцера, Роде, Донта) и активное участие в камерных ансамблях и учебном оркестре. Это не только развивает навыки чтения с листа и слухового контроля, но и воспитывает чувство ответственности перед партнерами, что гармонично соотносится с коллективистскими ценностями китайской культуры.

Результативно-оценочный модуль

Оценка эффективности реализации модели осуществляется по трем критериям, для каждого из которых были разработаны дескрипторы, позволяющие объективизировать оценку:

1. Когнитивный критерий – знание репертуара, истории исполнительства. Оценивается через устные опросы, письменные тесты и рефераты по истории российской скрипичной школы.

2. Деятельностный критерий – техническое совершенство, художественная выразительность. Оценивается на основе выступлений на академических концертах и экзаменах по специальности по разработанной карте оценки, включающей такие параметры, как чистота интонации, качество звука, ритмическая стабильность, соответствие стилю.

3. Творческий критерий – участие в конкурсах, концертная деятельность. Учитывается активность студента во внеучебной творческой жизни: количество и уровень концертов, участие в конкурсах (от внутривузовских до международных).

Для каждого критерия определены три уровня сформированности: высокий (интерпретационный), средний (трансформационный) и низкий (имитирующий). Высокий уровень характеризуется способностью к самостоятельной художественной интерпретации, средний — грамотным воспроизведением нотного текста с элементами осмысленности, низкий — механическим копированием показа педагога.

Разработанная педагогическая модель прошла апробацию в рамках экспериментального обучения на базе Центральной консерватории Китая в Пекине. Эксперимент продолжительностью в два семестра включал две группы студентов второго курса, сопоставимых по начальному уровню подготовки (контрольная и экспериментальная). Результаты показали значительное преимущество экспериментальной группы по всем критериям оценки. В частности, отмечалось улучшение технических показателей на 35-40% по сравнению с контрольной группой. Качественный анализ также выявил рост заинтересованности студентов экспериментальной группы в изучении русского педагогического наследия и более осознанный подход к построению исполнительской интерпретации. Наиболее существенный прогресс был отмечен в области

качества звука и осмысленности исполнения, что подтверждает эффективность целостного, а не фрагментарного внедрения принципов школы.

Представленная педагогическая модель обладает значительным потенциалом для совершенствования профессиональной подготовки скрипачей в университетах КНР. Ее ключевыми преимуществами являются:

1. Теоретическая обоснованность, опора на проверенные традиции;
2. Системность и целостность подхода;
3. Адаптивность к условиям китайской образовательной системы;
4. Ориентация на комплексное развитие студента.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в разработке на основе данной модели конкретных учебно-методических комплексов по классу скрипки для китайских вузов, а также в распространении предложенного подхода на другие инструментальные специальности. Внедрение модели будет способствовать не только повышению качества музыкального образования в Китае, но и укреплению российско-китайского культурно-образовательного сотрудничества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке. М.: Музыка, 1965. 274 с.
2. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика-XXI, 2006. 248 с.
3. Григорьев В.Ю. Методическая система Ю.И. Янкелевича // Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. 2-е изд. М., 1993. С. 181-235.
4. Лежнева И.В. Отечественная скрипичная школа второй половины XX - начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2019. 28 с.
5. Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью. М.: Советский композитор, 1978. 288 с.
6. Раабен Л.Н. История русского и советского скрипичного искусства. Л.: Музыка, 1978. 202 с.
7. У Юйчжэнь, Санникова Н.В. Проблемы скрипичного образования в Китае // Вестник музыкальной науки. 2024. Т.12, №2. С. 153-161.
8. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. 2-е изд. М.: Постскриптум, 1993. 312 с.
9. Ямпольский А.И. Основы скрипичной аппликатуры. М.: Музыка, 1977. 160 с.

Ся Вэйтун
магистрант
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы»
e-mail: 2087387517@qq.com

Xia Weitong
Master's student
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla

АДАПТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ ДЛЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ТЕНОРОВ

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию процесса адаптации принципов и технических приемов классической итальянской школы пения (бельканто) для китайских студентов-теноров. В работе представлена кратко история происхождения итальянского вокального метода. Затем выявляются ключевые трудности, с которыми сталкиваются китайские вокалисты в силу психофизиологических и культурно-языковых особенностей. Автор статьи систематизирует основные проблемы, такие как: трудности в освоении оперного дыхания, специфика формирования высокой вокальной позиции и преодоление регистровых переходов в условиях фонетики китайского языка.

Особое внимание в статье уделено педагогическим аспектам интеграции итальянской техники. Представлены возможности адаптации итальянских упражнений и вокализов для китайских теноров с целью постановки голоса и коррекции тембра. Результаты исследования демонстрируют, что целенаправленная адаптация, учитывающая национальную специфику, позволяет преодолеть технические барьеры и способствует формированию полноценного тенорового тембра у китайских вокалистов в рамках техники бельканто.

Ключевые слова: Китай, тенор, итальянская школа пения, бельканто, академический вокал, вокальная педагогика.

ADAPTATION OF THE CLASSICAL ITALIAN SCHOOL OF SINGING FOR CHINESE TENOR STUDENTS

Annotation. The article is devoted to a comprehensive study of the process of adapting the principles and technical techniques of the classical Italian school of singing (bel canto) for Chinese tenor students. The work briefly presents the history of the origin of the Italian vocal method. It then identifies the key difficulties faced by Chinese vocalists due to psychophysiological and cultural-linguistic characteristics. The author systematizes the main problems, such as: difficulties in mastering operatic breathing, the specifics of forming a high vocal position, and overcoming register transitions within the framework of Chinese language phonetics.

Particular attention in the article is paid to the pedagogical aspects of integrating Italian technique. The possibilities of adapting Italian exercises and vocalises for Chinese tenors for voice production and timbre correction are presented. The results of the study demonstrate that targeted adaptation, taking into account national specifics, makes it possible to overcome technical barriers and contributes to the formation of a full-fledged tenor timbre in Chinese vocalists within the framework of bel canto technique.

Keywords: China, tenor, Italian school of singing, bel canto, academic vocals, vocal pedagogy.

Введение в проблему

Классическая школа пения, сформировавшаяся в XVII-XVIII веках в творчестве композиторов итальянской школы и являющаяся фундаментом европейского академического вокала, базируется на универсальных физиологических принципах звукообразования. Ее особенности формировались в вокальной практике бельканто (bel canto) и на сегодняшний включают такие параметры, как ровность голосоведения во всех регистрах, использование опертого диафрагмального дыхания, высокая вокальная позиция и тембральная насыщенность. Эта вокальная техника стала образцом для оперных певцов во всем мире.

Реализация принципов итальянской оперной школы в КНР происходит около столетия. При этом, как справедливо отмечает Ши Лэй, «процесс внедрения основ традиционного итальянского оперного пения в обучение китайских теноров сталкивается с рядом объективных трудностей» [1, с. 226]. Проникновение европейской вокальной традиции в Китай в XX веке инициировало сложный процесс культурно-педагогического синтеза, в ходе которого национальная вокальная педагогика столкнулась с необходимостью адаптации западной методики к иному психофизиологическому складу вокалистов, их фонетическим и слуховым национальным особенностям.

Для китайских студентов-теноров освоение итальянской техники сопряжено с преодолением целого комплекса специфических трудностей. К ним относятся, прежде всего, непривычность глубокого диафрагмального дыхания в противовес грудному, характерному для национальных певческих стилей. Также на практике вокальные педагоги испытывают сложности с достижением округлого, тембрально насыщенного звука из-за преобладания более “прямого” и резкого тембра в местной традиции. Кроме того, существуют определенные фонетические барьеры, связанные с отсутствием в китайском языке звучных согласных и широких гласных, составляющих основу итальянской кантилены. Ин Чжань указывает: «существует проблема относительно поверхностных знаний вокала у студентов-мужчин и недостаточного внимания к теноровому преподаванию в университетах, где обучение часто не дифференцировано по вокальным специализациям» [2, с. 82]. Таким образом, актуальность темы настоящей статьи обусловлена необходимостью научного осмысления и систематизации методов преодоления этих трудностей для повышения эффективности профессиональной подготовки китайских теноров.

Целью настоящей работы является выявление ключевых проблем адаптации классической итальянской школы пения для китайских студентов-теноров и разработка на этой основе педагогических рекомендаций. Подобное исследование значимо как для теории, так и для практики вокальной педагогики, поскольку разработка адаптированной методики открывает пути для сознательного использования сильных сторон итальянской традиции, способствуя подготовке певцов высокого уровня, способных к полноценному творческому самовыражению в рамках мировой оперной культуры.

Краткий обзор исследований

Проблема адаптации западноевропейской вокальной методики в китайской педагогической практике привлекает внимание исследователей в последние 50 лет и, в то же время, до сих пор продолжает оставаться в центре внимания специалистов. Значительный вклад в изучение данного вопроса в последние годы внесли исследователи, рассматривающие общие принципы интеграции двух традиций. В работах таких авторов, как Ван Ц [3] и Эрюн Ли [4], проводится сравнительный анализ европейской оперы и пекинской музыкальной драмы, выявляющий фундаментальные различия их культурно-эстетических парадигм. Эти исследования закладывают важную теоретическую основу,

однако они часто носят обзорный характер, не фокусируясь на специфических технических задачах, стоящих именно перед певцами-тенорами.

В последние годы наметился растущий интерес к более узкоспециализированным аспектам данной проблемы. Исследования Ин Чжань [2] и Дэн Чонгбо [5] непосредственно касаются методических вопросов подготовки китайских теноров, анализируя специфику голоса и проблемы профессионального обучения. Работы Ши Лэя [1] и Ма Чэня [6] посвящены практике применения именно итальянской классической вокальной техники, подчеркивая ее значение для постановки голоса и развития базовых навыков. Несмотря на это, комплексных исследований, посвященных системной адаптации именно классической итальянской школы пения (бельканто) с учетом психофизиологических и фонетических особенностей китайских студентов-теноров, до сих пор не создано. Настоящее исследование призвано восполнить этот пробел, систематизировав ключевые проблемы и предложив конкретные педагогические решения.

Методы (методики)

Формирование классической итальянской школы пения, восходящее к практике кастратов XVII-XVIII веков, представляет собой процесс кристаллизации универсальных принципов фонации в стройную педагогическую систему. Ее становление было обусловлено потребностями оперного театра эпохи барокко и бельканто, требовавшего от певцов исключительной виртуозности, ровности голосоведения во всех регистрах и способности к длительной кантилене.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход. Важную роль играет историко-культурологический метод, применяемый для рассмотрения генезиса итальянской вокальной школы и истории ее проникновения в китайскую образовательную практику. Это позволяет проследить, как культурные и языковые различия повлияли на процесс восприятия и адаптации методики.

Центральное место занимает сравнительный анализ, направленный на выявление специфических трудностей, возникающих у китайских теноров при освоении техники бельканто. В рамках этого метода проводится сопоставление базовых принципов итальянской школы (дыхание, резонанс, артикуляция) с типичными физиологическими и фонетическими характеристиками китайских вокалистов. Этот подход позволяет систематизировать проблемные зоны и наметить пути их коррекции.

Результаты и их обсуждение

Становление классической итальянской школы пения как системы связано с именами композиторов, которые разработали этот вокальный стиль, демонстрирующий красоту и технические возможности человеческого голоса. Ключевую роль в этом процессе сыграли Джоаккино Россини, создавший виртуозные партии в операх "Севильский цирюльник" и "Золушка", Винченцо Беллини с его кантиленой в "Норме" и "Пуританах", а также Гаэтано Доницетти, чьи "Лючия ди Ламмермур" и "Дон Паскуале" предъявляли к певцам высочайшие требования. Расцвет школы связан с творчеством певцов-кастратов, таких как Карло Броски (Фаринелли), а позднее - с искусством первых теноров-виртуозов Джованни Рубини и Антонио Тамбурини, которые устанавливали стандарты вокального мастерства.

История проникновения итальянской вокальной традиции в китайскую образовательную практику берет начало в 1920-х годах, когда первые китайские музыканты, включая Чжоу Шуань и Хуан Юйцю, начали систематическое изучение европейской вокальной техники за рубежом. Знаковым событием стала педагогическая деятельность итальянского тенора Джузеппе Капекки, приглашенного в Шанхайскую консерваторию в 1950-х годах, где он заложил основы преподавания бельканто. Особую роль в адаптации итальянского метода сыграли оперы "Севильский цирюльник" Россини, "Травиата" и

"Риголетто" Верди, которые стали первыми полноценными постановками итальянского репертуара в Китае и продемонстрировали технические требования к певцам.

К концу XX века такие педагоги, как Чжан Ижэнь и Го Шучжэнь, разработали первые систематические методики адаптации итальянской школы для китайских студентов, учитывающие фонетические и физиологические особенности местных вокалистов. Уже на этом этапе стало очевидным, что китайские вокалисты сталкиваются с определенными трудностями освоения итальянской школы, которые требует специального педагогического осмысления и формирования стройного методологического подхода к обучению.

В качестве основы для настоящего исследования была избрана методология непосредственного педагогического наблюдения. Автором был посещён ряд мастер-классов и индивидуальных уроков ведущих вокальных педагогов (включая носителей итальянской традиции, российских и китайских специалистов), фокусировавшихся исключительно на теноровых партиях в операх Джузеппе Верди. Подобный сравнительный подход, когда один и тот же музыкальный материал разбирался с исполнителями из разных культурных и педагогических сред, позволил вычленить не только универсальные технические задачи, но и специфические, системные трудности, с которыми сталкиваются именно китайские певцы.

Общеизвестные трудности вердиевского репертуара связаны с необходимостью мощного звучания голоса в верхнем регистре, выносливости и подвижности в центральной тесситуре, владением драматической фразировкой на длинном дыхании. Обращение к этим особенностям освоения теноровых арий присутствовала на различных уроках с вокалистами из разных стран. Западные и русские тенора работают над их преодолением в рамках устоявшейся акустико-мышечной координации, присущей их родным языкам. Однако для китайских исполнителей эти задачи накладываются на другие трудности, создающие уникальный комплекс проблем.

Во-первых, доминирует фонетико-артикуляционный барьер. Итальянский язык, с его открытыми, «поющими» гласными и опорой на кончик языка и губы для согласных, является идеальной основой для бельканто. Китайский же - язык тональный, с преобладанием закрытых, «узких» гласных и дифтонгов (например -i, -u, ü), а также обилием ретрофлексных и апикально-дентальных согласных, продуцируемых в передней части ротовой полости. При пении по-итальянски у китайского тенора возникает подсознательная мышечная память, ведущая к сужению глоточного пространства и подъёму гортани для артикуляции, свойственной родной речи. Это неизбежно сокращает объём и полётность звука, делая его плоским, лишая итальянской округлости и глубины. Работа над гласной [a] в этих условиях становится не просто упражнением, а психофизиологической перестройкой.

Во-вторых, наблюдается конфликт резонаторных моделей. Европейская школа активно использует маску и головной резонатор для обертонового обогащения, в то время как традиционная китайская вокальная эстетика (в опере Куньцюй или народном пении) тяготеет к более “прямому”, фарингальному или носовому резонированию, создающему специфический прикрытый тембр. При исполнении репертуара из опер Джузеппе Верди, требующего героического блеска, возникает внутренний конфликт: физическое стремление к привычному, национально окрашенному звучанию вместо необходимости освоить принадлежащую другой национальности, но яркую и стилистически насыщенную модель. Это приводит к нестабильности вибрато, его излишней частоте или, наоборот, к попыткам добавить мощность звучания голоса горлом, минуя систему опоры.

Таким образом, эмпирические наблюдения подтверждают, что адаптация итальянской манеры для китайского тенора – это не просто изучение иностранного текста и нот, а глубинный процесс изменения нейромышечных процессов. Преодоление

технических сложностей Верди для певцов из КНР неотделимо от борьбы с инерцией родного языка и национальной певческой ментальностью, что требует особого, осознанного педагогического подхода, акцентирующего не столько силу звука, сколько его качество и акустическую природу.

Проведя эмпирическое исследование и опираясь на собственную исполнительскую и педагогическую практику, автор статьи выявил ряд проблем адаптации классической итальянской школы в КНР сегодня, среди которых:

1. Дыхательная техника. Основу итальянского пения составляет глубокое диафрагмально-реберное дыхание, создающее мощную и эластичную воздушную колонну. Для китайских студентов, воспитанных в традиции Пекинской оперы, где часто преобладает ключичное дыхание, освоение этой техники является сложной задачей. Отсутствие навыка опоры звука на дыхание приводит к форсированию, быстрой утомляемости и невозможности исполнения длинных кантиленных фраз.
2. Вокальная позиция и резонанс. Итальянская школа требует высокой певческой форманты и собранного, сфокусированного звука, направленного в верхние резонаторы (купол). Китайским тенорам, в силу артикуляционных привычек родного языка, свойственна более плоская позиция звука с акцентом на ротовой резонанс, что порождает “белый”, тембрально не выразительный тембр и затрудняет достижение полетности звука.
3. Артикуляция и дикция. Фонетика итальянского языка, богатая открытыми гласными ([a], [e], [i], [o], [u]) и звонкими согласными, идеально способствует певческому звукообразованию. Китайский язык, являющийся тональным, с обилием придыхательных согласных и более закрытых гласных, создает артикуляционные барьеры. Студенты инстинктивно переносят речевые мышечные установки в пение, что мешает формированию округлого вокального гласного и ровного легато.
4. Преодоление регистровых переходов (passaggio). Освоение верхнего регистра и плавного перехода между регистрами - одна из главных технических задач для тенора. Китайские студенты часто испытывают особые трудности, связанные с мышечными зажимами гортани, вызванными неправильным дыханием и желанием «дожать» звук наверх, вместо того чтобы использовать другие механизмы.

На основании выявленных проблем сформулированы специфические методические рекомендации для адаптации классической итальянской школы для китайских студентов-теноров. Прежде всего, необходима целенаправленная работа над дыханием. Как отмечает Ма Чэнь, «источником управления голосом является дыхание, производимое мышцами живота и диафрагмой» [6, с. 113]. Для выработки глубокого диафрагмального дыхания эффективны упражнения лежа на полу, а также использование образных сравнений, таких как ощущение “раскрытия ребер” и наполнения воздухом области “даньтянь” (нижней части живота), что созвучно традиционным китайским практикам.

Особую ценность для формирования высокой вокальной позиции и ровного тембра представляют итальянские вокализы и упражнения на легато. Как подчеркивает Ши Лэй, «оперные певцы должны владеть искусством переключения между головным и грудным голосами, и делать это плавно» [1, с. 226]. Пение вокализов на гласные звуки позволяет абстрагироваться от фонетических сложностей китайского текста и сконцентрироваться на качестве звучания и непрерывности кантилены. Упражнения в нисходящем движении помогают “отпустить” звук и найти естественную высокую позицию.

Для преодоления трудностей исполнения пассажей рекомендуется использовать метод контраста: пение упражнений на закрытые гласные ([i], [u]) в средней тесситуре с последующим переносом полученного собранного, “прикрытого” ощущения на открытые гласные в зоне перехода. Это позволяет избежать резкого “перелома” звука и способствует выработке механизма переключения.

Главным художественным и техническим эталоном на всех этапах обучения должен оставаться ровный, полетный звук тенора, основанный на legato. Адаптация не должна означать упрощения или отказа от фундаментальных принципов бельканто. Напротив, она заключается в нахождении педагогических принципов, позволяющих китайскому студенту органично освоить эти принципы.

Выводы и заключение

Процесс адаптации классической итальянской школы пения для китайских студентов-теноров представляет собой не механическое копирование западной методики, а тонкий педагогический процесс, требующий учета национальной специфики. Выявленные проблемы в области дыхания, вокальной позиции, артикуляции и работы над регистрами создают необходимость в разработке целенаправленной системы упражнений и методических приемов. Та методика, которая формировалась на ином стилевом музыкальном материале, была связана с исполнительской манерой итальянских, западноевропейских, русских вокалистов как эталоне звучания. Перенесение ее в иной национальный контекст потребовало новых методов, так как применение тех же средств и приемов вокальными педагогами не давало необходимых результатов.

Обучение китайских теноров должно быть организовано таким образом, чтобы дать раскрыться в полной мере всем возможностям и ресурсам голоса. Это особенно сложно сделать на ином языковом материале, и, тем не менее, вполне возможно, как показывает исполнительская и педагогическая практика. Подбор специальных средств и тщательно отобранная методология с учетом выявленных проблем дают наилучший результат.

Перспективным направлением представляется создание интегрированной образовательной программы, которая сочетает в себе безупречную технику итальянского бельканто с элементами образного и физиологического подхода, созвучного китайской ментальности. Такой синтез позволит не только повысить эффективность профессиональной подготовки теноров, но и будет способствовать формированию вокалистов, способных достойно представлять китайскую вокальную школу на международной оперной сцене. Перспектива дальнейшего изучения данной темы может быть определена как детальная разработка и апробация на практике конкретных учебных модулей вокального обучения китайских теноров в рамках предложенного подхода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лэй Ши Как применить основы традиционного итальянского оперного пения к преподаванию тенора. Обзор книги «Метод обучения основам вокала: основы и процесс пения» // Исследования в области управления наукой и технологиями. 2022. № 42 (22). 226 с.
2. Ин Чжань Специфика тенора как певческого голоса в контексте проблем профессиональной подготовки китайских студентов-вокалистов // Педагогика и психология образования. 2024. № 2. С. 81-95.
3. Ван Ц. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. № 21 (51). С. 28-31.
4. Эрюн Ли, Хунчжэнь Ч Пекинская опера и западная опера: опыт срав-нительной интерпретации // Путь науки. 2019. № 7 (65). С. 57-61.
5. Дэн Чонгбо Исследование стратегий обучения персонализированным исполнительским техникам теноров // Contemporary Music. 2024. №11. С. 10-12.
6. Ма Чэнь Практика и значение итальянских классических вокальных произведений в преподавании // Новая учебная программа обучения. 2019. № 22. 113 с.

Клочков Лев Вячеславович
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Klochkov_Lev@mail.ru
Се Аньци
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Klochkov Lev V.
Postgraduate student in the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Xie Anqi
Postgraduate student in the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КЛАССЕ ВЫСШЕГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

Аннотация. Данная статья раскрывает особенности работы педагога инструментального класса в высшем учебном заведении со студентами из Китая. Развитие международных отношений и обмена культурными ценностями не может происходить вне сферы науки и образования. Русская музыкально-исполнительская школа внесла в мировую культуру огромный вклад. Это показывает высокий уровень стандартов в методике преподавания, которая признается мировым сообществом. В современном мире многие студенты из КНР приезжают в Россию для развития своих исполнительских навыков, обучаясь в различных учебных заведениях Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Новосибирска, Нижнего Новгорода и прочих городах страны. Работа с иностранными студентами имеет свою специфику, к которой педагог должен быть готов. Требуемые знания касаются различных сфер образования и искусства, а также развитые навыки коммуникации и аргументации. В статье представлены методы общения и работы со студентами-иностранцами, которые помогают достичь в совместной работе наивысшего результата.

Ключевые слова: инструмент, методика, студент, принципы, педагог, иностранец.

FEATURES OF PEDAGOGICAL WORK WITH CHINESE STUDENTS IN THE INSTRUMENTAL CLASS OF A HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

Abstract. This article reveals the specifics of the work of a piano teacher in a higher education institution with students from China. The development of international relations and the exchange of cultural values cannot take place outside the sphere of science and education. The Russian instrumental school has made a huge contribution to world culture. This shows the high level of standards in teaching methodology, which is recognized by the international community. In the modern world, many students from China come to Russia to develop their performing skills,

studying at various educational institutions in Moscow, St. Petersburg, Kazan, Novosibirsk, Nizhny Novgorod and other cities of the country. Working with international students has its own specifics, which the teacher must be prepared for. The required knowledge relates to various fields of education and art, as well as developed communication and argumentation skills. The article presents methods of communication and work with foreign students, which help to achieve the highest result in collaboration.

Keywords: piano, methodology, student, principles, teacher, foreigner.

Русское музыкальное академическое образование стоит на высоком международном уровне. Данное положение проявилось в период советской музыкальной педагогики и закрепило свой статус уже в XXI веке. Огромное международное признание получили многие музыканты-исполнители прошлого и современности, что демонстрирует успешность педагогики в области музыкального исполнительства, а также системы образования в целом. Имена многих русских пианистов стали известны не только в странах Советского союза, но также и за его пределами. Репутация русского образования базируется на сложившейся системе преподавания, ее принципах и методах. Система преподавания инструментального искусства проявилась в период появления первых консерваторий в стране в XIX веке. У истоков преподавания инструментального исполнительства стояли такие музыканты, как А. Г. Рубинштейн (фортепиано), Л. Ауэр (скрипка), Б. Косман (виолончель), Ф. Ф. Бюхнер (флейта) и многие другие. Созданная система работы педагога и развития студента получила расцвет в последующем столетии, когда преподавание кристаллизовало свои черты и методы. Такие учебные заведения, как Московская консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Российская академия музыки им. Гнесиных, Казанская консерватория им. Н. Г. Жиганова и многие другие институты, где профессионально обучают музыкантов, стали образцами русской академической среды в области исполнительства, а также залы этих заведений становятся площадками для международных концертов и конкурсов. Русские музыкальные вузы по нынешнее время становится все более предпочтительными для иностранных студентов.

Приведем ряд факторов, которые влияют на международное продвижение русского академического музыкального образования:

- *Выдающиеся музыканты-исполнители*. Значительное количество отечественных исполнителей получают мировое признание, благодаря своей активной гастрольной деятельности в России и за ее пределами. Играя на лучших мировых площадках, русские музыканты демонстрируют высокий уровень российского исполнительского образования и педагогики в целом.

- *Крупные международные конкурсы*. Проведение масштабных многотуровых конкурсов исполнителей, таких как «Конкурс им. П. И. Чайковского», «Конкурс им. С. В. Рахманинова», «Конкурс молодых оперных исполнителей им Е. В. Образцовой», получило высокую международную значимость и носит статус престижности. Высокий уровень программы, а также получение звания лауреата подобных конкурсов делает их привлекательными для исполнителей из различных стран. За участниками конкурсов следит международное музыкальное сообщество, что также служит своего рода рекламой русской системы образования.

- *Мастер-классы и открытые уроки за рубежом*. Открытие границ повлекло за собой активный обмен опытом с учебными заведениями стран Европы, Америки, Азии. Русские педагоги посещают всевозможные страны с лекциями, концертами, мастер-классами для передачи знаний русских принципов преподавания, их уникальных аспектов, так как некоторые принципы, характерные для русского исполнительства, не проявляются

в полной мере в методиках других странах. Обмен опытом происходит также и в обратную сторону, когда иностранные педагоги приезжают в Россию и демонстрируют собственные знания и принципы. Русские музыканты и педагоги нередко становятся членами жюри международных крупных конкурсов исполнителей, что также сказывается на продвижении русского академического образования в мировой музыкальной среде.

Помимо высокого уровня обучения в сфере исполнительского мастерства, система образования в русских учебных заведениях строится на комплексном методе преподавания смежных музыкальных дисциплин. Помимо исполнения сольной программы, музыканты обучаются ряду таких предметов как сольфеджио, гармония, музыкальная литература, полифония, анализ форм. Такой подход развивает музыкальное мышление и прививает знания о музыке в аспекте мирового искусства, а также косвенно способствует развитию многогранности знаний иностранных студентов, обучающихся в России. Исполнительское мастерство также делится на важные составляющие – специальность (исполнение соло), концертмейстерское мастерство (у пианистов), оркестровый класс (у оркестровых инструменталистов), ансамбль. Индивидуальное развитие в этих направлениях способствует полноценному совершенствованию самых важных навыков исполнителя [2]. Совокупность данных факторов делает образование в России наиболее привлекательным. Чаще других студентов из мировых стран в Россию приезжают для получения образования молодые люди из Китайской Народной Республики.

Работа со студентами такой страны как КНР несет особенности, которые приводят к ряду сложностей и могут создать барьеры, не позволяющие студенту полноценно развиваться. Наиболее яркое отличие, влияющие на сферу восприятия искусства как такового, является ментальность двух стран. Особенности становления культуры и отношение к искусству разительно отличаются у представителей стран Европы и представителей Азии. Различия эти затрагивают умение воспринимать смысл искусства, его драматизм, философию и структуру, каноны которого происходят от греческой литературы и драмы. В частности, художественный смысл произведения нередко становится для студентов из Китая непонятым и не резонирующим с их пониманием глубинного драматизма, лежащего в основе любой музыки. Попадая в Россию, многие студенты должны уже представлять характерные черты страны, в которой собираются обучаться – аспекты национальной культуры в музыке, живописи, литературе, основные идеи, заложенные в музыкальном искусстве России. Исполняя отечественную музыку в инструментальном классе, необходимо понимание не только конкретного частного изучаемого произведения, но также общие черты характера русского искусства, сложившегося из синтеза академических знаний и фольклора.

Также различная система языка и его специфика не позволяют быстро наладить контакт педагога и студента. Нередко приезжие студенты не владеют английским языком для международного общения, а русский осваивают медленно и без особого энтузиазма. Языковой барьер в современных реалиях разрушается через доступные средства коммуникации, например, онлайн-переводчик в смартфоне, который позволяет наладить простейший обмен информацией [4]. Однако, использование переводчика не позволяет в должной степени понять более тонкие указания педагога, что в свою очередь, не дает проникнуться словами наставника, особенно это касается обсуждения художественно-музыкального образа произведения. Преподаватель должен уметь излагать мысль лаконично и не использовать трудные слова и фразеологические выражения. В конце урока наставник может составлять письменные краткие и конкретные задания в простой форме, которые студент сможет использовать при самостоятельных занятиях. Коммуникация в индивидуальных занятиях несет очень большое знание для становления обучающегося как

музыканта, через восприятие и осознание опыта педагога-наставника [3]. В данном контексте проявляются следующие проблемы при совместной коммуникации на уроках:

- *Контроль студента*. Педагог специальной дисциплины нередко становится для студента наиболее важным и авторитетным ментором, отвечающим за его развитие на протяжении обучения. Принятие ответственности за иностранного студента — или отказ от нее — в большой степени диктуется личными качествами педагога. Педагог должен понимать отношение иностранца к себе, а также дозволенность контроля различных действий студента. Следить за работой студента и нести за него ответственность может быть необходимым ввиду различных факторов, но это должен понять сам педагог.

- *Восприятие критики студента*. Из-за особенностей другого менталитета перед педагогом может встать барьер объективного понимания и эмоционального взаимодействия со студентом. Степень критики педагога по шкале эмоциональности не всегда объективно воспринимается студентами и может оттолкнуть от занятий в целом. Конструктивные замечания в работе студента должны быть лишены эмоциональной окраски, так как излишняя эмоциональность педагога может затруднить понимание студентом правильности своих действий. Но в тот же момент, непривычные особенности жизни в другой стране нередко создают трудные условия для развития студента и способствуют его отстранению от учебы как таковой.

- *План работы на уроке*. Проблема в данном аспекте проявляется в следовании указаниям педагога. Педагог должен понять по общению и взаимодействию со студентом-иностранцем, какая модель работы подходит для совершенствования обучающегося больше. Первая модель – строгое следование указаниям педагога, полное доверие его действиям и желаниям в отношении интерпретации и общего развития. Второй моделью может быть взаимный диалог, поиск средств по достижению результата, обсуждение художественного начала в произведении и доверие студенту [6]. В любом случае педагог должен выстроить доверительные отношения, уметь через диалог понять состояние студента – имеет ли он проблемы и стресс из-за обучения, успевает ли заниматься и развиваться, имеет ли бытовые трудности.

Работа со студентами из Китая в инструментальном классе требует ряда условий, которые способны послужить толчком к развитию и становлению его как музыканта: гибкость педагога и проявление человеческих качеств, ясную коммуникацию и предоставление точных требований, использование конкретных педагогических принципов и методик в работе. Умение общаться с иностранцем может помочь педагогу выстроить уважительные творческие отношения, что приведет к более точному исполнению своих обязанностей в отношении студента, а также позволит ему совершенствоваться в исполнительстве и улучшит его художественное мышление.

Представим ряд методов, которые позволяют заниматься со студентами-иностранцами более плодотворно и достичь наилучших результатов, как при работе в классе, так и при самостоятельных занятиях. К ним относятся как узкоспециальные музыкальные методы, так и методы общей педагогики.

Одной из важнейших методик музыкальной педагогики при работе с иностранцами является демонстрация. Педагог должен проиллюстрировать, сыграв фрагмент или полностью музыкальное произведение, которое находится в работе. Педагог, как представитель русской инструментальной школы через свое исполнение демонстрирует основные принципы звучания, такие как – кантиленность, яркий контраст динамики, точность ритма, художественно обоснованные штрихи и т.п. Также демонстрация должна быть подкреплена объяснением того, как педагог добивается определенного звучания через приемы и навыки, которые необходимо будет освоить обучающемуся. Нередко требуется показать движение руки и пальцев, работы дыхания, движения смычка для того, чтобы

представление о звучании произведения на инструменте соответствовало внутреннему характеру музыки. У студента должно сложиться полное представление о музыкальном произведении, его чертах, стиле, настроении, штрихах и общем композиторском замысле [1]. Данные параметры должны проявляться не только внешне в звучании инструмента, но и быть осмыслены его внутренним представлением. В тот же момент нежелательно, что бы студент полностью копировал манеру исполнения педагога, а старался искать черты собственного уникального видения музыки.

Следующий метод относится к адаптивным. Педагог должен давать точные указания как при работе в классе, так и при самостоятельных заданиях студенту. При работе в классе педагог ставит точные целевые задания, которые продумывает заранее, при подготовке к уроку. К ним могут относиться:

- Отработка небольшого фрагмента нотного текста на предмет его технически совершенного исполнения;
- Достижение нужного звучания;
- Сопоставление и яркое исполнение динамики в произведении;
- Работа над умением исполнять полифонические элементы или фрагменты.
- Отработка исполнения фрагмента нотного текста в нужном темпе без ошибок и неточностей.

Подобные задания можно использовать при самостоятельной работе студента. В современных реалиях при развитии технологий нередко запись урока на диктофон может стать полезным инструментом для самоанализа, закрепления навыков и знаний. После урока педагог может составить список задач, которые требуется достичь студенту на определенном участке музыкального фрагмента. Задания должны быть лаконичные и понятные для иностранца, а также их количество должно быть сопоставимо с возможностями и силами студента. Точные и ясные инструкции повышают результативность урока и улучшают качество за короткое время. Адаптация на занятиях способна привести к достижению краткосрочных целей, которые могут меняться после базового освоения нотного текста. При выучивании текста задания могут быть следующими: совместный поиск художественного начала в трактовке сочинения; проигрывание произведения целиком со всеми указаниями и ремарками автора; достижение цельности звучания через его многократное повторение в нужном темпе; подготовка исполнения на публичном выступлении (концерт, экзамен, конкурс).

Следующим методом общей теории преподавания является «педагогическое наблюдение». Данный метод базируется на наблюдении педагога за развитием студента и фиксацией полученных результатов в ходе работы. Использование метода начинается с оценки способностей пианиста и впоследствии подбора репертуара для обучающегося, который базируется на проверке навыков исполнителя. С течением времени педагог должен представлять амбиции и перспективы развития студента, чтобы создать стратегию работы с ним.

Наблюдение делится на несколько фаз:

– Непосредственное наблюдение за реакцией и работой студента в ходе индивидуального урока;

– Опосредованное наблюдение, происходящее через других педагогов на прочих дисциплинах (концертмейстерское мастерство, ансамбль, оркестровый класс);

– Пассивный тип наблюдения, когда студент присылает аудио- или видеоматериалы собственных самостоятельных занятий, выступлений, без присутствия педагога;

– Долгосрочное или краткосрочное наблюдение, включающее в себя анализ действий и развития студента за различные периоды обучения (один урок, год занятий, прохождение полного курса обучения).

Под категории наблюдения могут попадать самые различные аспекты исполнительского искусства. Педагог сам определяет для себя то, что считает наиболее важным в развитии студента и это несет индивидуальный характер. Некоторые педагоги делают акцент на развитии технических способностей студента и системно отслеживают прогресс. Другие в приоритет ставят образно-художественное исполнение произведения, что становится основной фиксацией на занятиях. Дополнительно оценивают способность к многозадачности: может ли он работать с учетом большого количества исполнительских задач. Наблюдение может затрагивать также психологические качества студента, его устойчивость и готовность к публичному выступлению через стабильность исполнения программы. Каждый педагог сам вычленяет те элементы развития студента, которые считает наиболее важными для их фиксации и понимания развития или деградации. Данный многоплановый и достаточно свободный метод педагогики позволяет объективно выявить музыкальные, технические, эмоциональные проблемы студента при занятии на инструменте и впоследствии устранить их. Анализ действий и прогресса студента поможет создать оптимальную стратегию развития и достижения целей при обучении исполнительскому искусству.

Работа с китайскими студентами несет ряд трудностей как для педагога по инструменту, так и для самих обучающихся. Сочетание различных методов и принципов развития исполнительского мастерства, понимание культурных и коммуникативных особенностей, погружение студента в мир искусства помогут в развитии и становлении исполнителя как самостоятельного музыканта. Педагог может быть катализатором развития индивидуальных качеств, исполнительского мастерства и сценической яркой интерпретации исполняемой программы только при грамотном подходе к работе с иностранным студентом. Эффективность уроков базируется на точности задач на уроке, педагогической интуиции, использовании метода педагогического наблюдения. Адаптация преподаваемого материала способствует скорейшему развитию студента и становлению в различных аспектах исполнительского мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князева Г.Л. Освоение художественных стилей на занятиях фортепиано в системе дополнительного образования // Искусствознание: теория, история, практика. – 2016. – №1 (15). – С. 55-59.
2. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Психолого-педагогические предпосылки индивидуальной образовательной траектории обучающегося в музыкально-исполнительском классе // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – №1 (21). – С. 58-63.
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. Малащенко В.О. Музыкально-инструментальная подготовка студентов с применением гибридных образовательных технологий / В. О. Малащенко, М. А. Антонова, Г. Л. Князева, И. А. Белоконь // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2025. – № 3. – С. 300-306.
5. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Формирование аппликатурных принципов в классе фортепиано // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 158-166.

6. Цуркис, Г.Л. О некоторых психологических особенностях музыкально-исполнительской деятельности // Музыкальное искусство и педагогика на современном этапе развития. – М.: МГПУ, 2011. – С. 257-263.
7. Modern student value-semantic attitude formation towards chosen occupation in university educational environment / Y. S. Krylova, E. G. Artemova, E. A. Bodina [et al.] // Humanities and Social Sciences Reviews. – 2019. – Vol. 7, No. 4. – Pp. 1359-1365.

Чжао Цзэсюань
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Чэн Лянцзюнь
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Zhao Jiexuan
Postgraduate student in the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Cheng Liangjun
Postgraduate student in the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

РАБОТА НАД РУССКИМ РОМАНСОМ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. В контексте глобализации музыкального образования русский камерно-вокальный репертуар занимает особое место в практике китайских вокалистов, выступая критерием их профессионального уровня. Статья исследует русский романс как уникальный синтетический жанр и анализирует его потенциал для обогащения арсенала китайских студентов-вокалистов. Выделены ключевые сложности, такие как лингвистические барьеры, необходимость проникновения в культурно-исторический контекст и освоение специфической стилистики, где фортепианная партия является равноправным участником диалога. Преодоление этих трудностей требует комплексного подхода, сочетающего филологический разбор, музыкально-стилистический анализ и построение исполнительской концепции. В заключение сделан вывод, что, несмотря на объективные сложности, работа над русским романсом служит мощным катализатором профессионального роста китайских вокалистов, расширяя их технические возможности, эмоциональную палитру и способствуя глубокому межкультурному диалогу.

Ключевые слова: музыкальное образование, вокальная педагогика, китайские студенты, русский романс, лингвистические сложности, артистическое выражение.

WORKING ON RUSSIAN ROMANCE IN THE PROCESS OF TEACHING CHINESE VOCAL STUDENTS: METHODOLOGICAL AND CULTURAL ASPECTS

Abstract. In the context of globalization of music education, the Russian chamber-vocal repertoire occupies a special place in the practice of Chinese vocalists, serving as a criterion for their professional level. The article explores the Russian romance as a unique synthetic genre and analyzes its potential for enriching the repertoire of Chinese vocal students. Key challenges, such as linguistic barriers, the need to understand the cultural and historical context, and mastering the specific style where the piano part is an equal participant in the dialogue, are highlighted. Overcoming these difficulties requires a comprehensive approach that combines philological

analysis, musical and stylistic analysis, and the development of a performance concept. In conclusion, it is concluded that, despite the objective challenges, working on Russian romances serves as a powerful catalyst for the professional growth of Chinese vocalists, expanding their technical capabilities, emotional palette, and promoting deep cross-cultural understanding.

Keywords: music education, vocal pedagogy, Chinese students, Russian romance, linguistic difficulties, and artistic expression.

В условиях глобализации музыкального образования и усиления межкультурных коммуникаций обращение китайских исполнителей к классическому наследию зарубежных композиторских школ приобретает характер устойчивой тенденции. В данном контексте русская камерно-вокальная музыка, представляющая собой уникальный феномен, синтезирующий глубину лирического высказывания, богатство гармонического языка и неразрывную связь поэтического текста с музыкальной интонацией, занимает особое место в репертуарной практике китайских вокалистов. Исполнение русской музыки неизменно привлекает китайских певцов и служит значимым критерием профессиональной состоятельности [1] и одним из условий их признания на международном уровне, поэтому разработка педагогических подходов к освоению китайскими студентами-вокалистами русского камерного вокального репертуара является актуальной проблемой современной педагогики.

Русский романс правомерно рассматривать как уникальный синтетический жанр, объединяющий музыку, поэзию и драматическое искусство. Возникнув в XVIII веке под влиянием европейских музыкальных форм, он к XIX столетию превратился в глубоко национальное явление, отразившее «загадочную русскую душу» со всей ее эмоциональной широтой, лиризмом, меланхолией и страстью. Для китайских вокалистов, чья традиция опирается на иные философско-эстетические принципы, погружение в мир русского романса открывает не только новые технические горизонты, но и путь к глубокому межкультурному диалогу, обогащающий их артистизм и эмоциональную палитру.

Исполнение произведений А.Е. Варламова, А.Л. Гурилёва, М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова и других русских композиторов демонстрирует как техническое мастерство вокалиста, так и его способность к глубокой интерпретации, требующей погружения в иную, непривычную культурно-историческую и лингвистическую среду.

Русский романс характеризуется некоторыми важными особенностями, делающими процесс его освоения и исполнения таким сложным и в то же время захватывающим. Это, во-первых, неразрывная связь музыки и поэзии. В отличие от многих европейских традиций, где мелодия часто доминирует, в русском романсе музыка служит раскрытию стихотворного текста, образуя нерасторжимое единство с поэтическим словом. Произведения таких поэтов, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет, Ф.И. Тютчев, А.К. Толстой, А.Н. Майков, А.Н. Плещеев, становятся основой, где каждое слово, каждый поэтический образ или настроение находит свой музыкальный эквивалент. Мелодическая линия русских композиторов часто строится на принципах гибкой речевой интонации, приближаясь к выразительной декламации. Это требует от певца тонкого чувства фразировки, умения расставлять смысловые и динамические акценты, понимания не только фонетики, но и семантики русского языка, умения «пропевать» смыслы, делая их эмоционально ощутимыми.

Глубина психологизма и диапазон чувств требуют от певца артистизма высокой степени владения эмоциональной выразительностью. Русский романс – это искусство предельной эмоциональной искренности и психологической достоверности. Его тематический спектр невероятно широк: от элегической грусти и светлой ностальгии («Я

помню чудное мгновенье» М.И. Глинки) до трагического отчаяния, страсти и даже горькой иронии («Мне грустно», «И скучно, и грустно…» А.С. Даргомыжского). Эта способность к передаче сложных, подчас противоречивых душевных состояний является визитной карточкой русской вокальной лирики. Исполнитель должен быть не просто певцом, но и актером, способным прожить и донести до слушателя всю глубину человеческого переживания.

Касаясь роли фортепианной партии в русском романсе, необходимо заметить, что аккомпанемент в большинстве произведений является не просто гармонической поддержкой, а равноправным участником диалога, создающим психологический подтекст и звукообраз. Это требует от вокалиста развитого ансамблевого слуха и понимания целостной музыкальной формы. Богатство гармонического языка русской музыки, его психологизм и драматизм требуют соответствующего тембрового разнообразия в звучании голоса. Студенту необходимо овладеть навыком тембровой модуляции для передачи сложной гаммы чувств – от элегической грусти до трагического пафоса.

Мир русского романса неоднороден и отличается большим жанровым разнообразием. Помимо классических камерных произведений, созданных профессиональными композиторами, он включает в себя и такие своеобразные явления как цыганский романс, городской романс, «жестокий» романс. И все эти виды имеют определенную специфику исполнения.

Классический романс, представленный творчеством М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, А.П. Бородина, М.А. Балакирева, Ц.А. Кюи, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова, характеризуется утонченной гармонией, сложным фортепианным сопровождением и глубоким синтезом музыки с высокой поэзией. Городской и близкий ему «жестокий» романс представляют собой куплетную структуру, народную по духу, с незамысловатой, но запоминающейся мелодией и сюжетом, часто трагическим, вызывающим преувеличенные чувства. Цыганский романс отличается страстной, импровизационной манерой исполнения, сложными ритмами и темой безудержной любви и тоски по воле.

Наиболее существенным препятствием на пути к аутентичному исполнению является лингвистический компонент. Фонетическая система русского языка кардинально отличается от китайской. Так, к примеру, для китайского языка характерны монофтонги, в то время как в русском присутствуют дифтонгоиды. Чистое, стабильное интонирование русских гласных [а], [о], [у], [и], [э] без «сползания» на другие звуки представляет собой первую сложность. Особую проблему составляет редукция гласных – изменение их качества в безударных позициях, что абсолютно несвойственно китайской речи и часто игнорируется студентами, что приводит к неестественному, «нерусскому» звучанию. Для китайского слуха и артикуляционного аппарата неочевидным является различие между мягкими и твердыми согласными, что зачастую становится причиной неверного, искажающего смысл слов, произношения. Ассимиляция согласных по глухости/звонкости требует специальной тренировки под руководством педагога или коуча, которым во многих случаях становится концертмейстер.

Русский язык – интонационный, в нем мелодика фразы выражает ее коммуникативный тип (вопрос, восклицание и т. д.) и эмоциональную окраску. Китайские студенты нередко переносят навыки родной тональной речи на русский текст, что лишает его естественной просодической гибкости и эмоциональности. Русский язык, с его богатой палитрой согласных, редуцированными гласными и сложной интонацией, представляет собой уникальный вызов и инструмент для развития иностранных исполнителей. Правильная дикция является в романсе не техническим требованием, а художественной необходимостью. Осваивая русскую фонетику, китайский вокалист развивает свой

артикуляционный аппарат, учится работать со звуком как со смыслообразующим элементом, что положительно сказывается и на исполнении произведений на родном языке.

Но даже технически и фонетически корректное исполнение останется формальным без проникновения в смысловое и культурное содержание русского романса. Поэтический текст, как правило, насыщен культурными кодами, историческими аллюзиями и символами, непонятными без комментария (например, образы русской природы, мифологемы, религиозные мотивы). Это погружение в целый культурный космос: в мир русской литературы, живописи (например, художников-передвижников), истории и, что особенно важно, православной духовности с ее идеями жертвенности, сострадания и поиска смысла. Для китайского артиста, воспитанного в традиции конфуцианской сдержанности и даосской гармонии, встреча с этой «огромностью» и «размахом» русской души становится актом глубокого межкультурного понимания, расширяющим его собственное мировоззрение.

Решение данной проблемы, по нашему мнению, требует поэтапной работы, включающей в себя:

- дословный и художественный перевод стихотворения, обсуждение биографии поэта, эпохи, ключевых образов и метафор;
- музыкально-выразительный анализ – изучение того, как композитор средствами музыки (гармония, ритм, фактура) раскрывает и углубляет смысл стихотворения;
- построение исполнительской концепции в совместном сотворчестве педагога, концертмейстера и студента, работа над созданием целостного интерпретационного решения, где вокальная техника, тембр, динамика и агогика подчинены единой художественной задаче.

Мелодии русских романсов, особенно в творчестве П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова, часто требуют владения широкой, плавной кантиленой, мощного звуковедения в кульминациях и умения петь на богатом, насыщенном вибрато. Это технически сложный материал, работа над которым способствует совершенствованию вокальной техники: укреплению дыхания, развитию тембральной насыщенности и гибкости голоса [5]. Кроме того, камерный характер жанра учит тонкому динамическому контролю – умению переходить от мощного фортиссимо к почти шепоту, чем так славились выдающиеся певцы русской школы, например, Ф.И. Шаляпин.

В области артистического выражения русский романс требует от исполнителя незаурядной эмоциональной выразительности и психологической глубины, прямой, почти исповедальной эмоциональной отдачи, что чуждо китайскому менталитету и каноническим приемам передачи эмоций, господствующим в национальной вокальной традиции Китая [3]. Работа над русскими камерными вокальными произведениями учит китайских вокалистов строить эмоциональную арку произведения, передавать тончайшие нюансы чувств от легкой грусти до трагического накала, что бесценно для расширения их артистического диапазона.

Следовательно, процесс освоения китайскими студентами-вокалистами русского камерного репертуара способен стать мощным катализатором их профессионального и личностного роста, но он сопряжен с комплексом объективных трудностей, лежащих на стыке вокальной педагогики, лингвистики, фонетики и межкультурной коммуникации, которые в общих чертах можно систематизировать следующим образом:

1. Лингвистические барьеры. Русская фонетика, с ее сложной системой согласных и гласных в безударной позиции, представляет значительную сложность для носителей китайского языка, чья фонологическая система принципиально иная. Несовершенное произношение неизбежно искажает смысл и разрушает художественный образ.

2. Когнитивно-семантические сложности. Понимание подтекста, культурных аллюзий и образного строя русской поэзии (от романсов XIX века до произведений Серебряного века) требует от исполнителя не просто подстрочного перевода, а глубокого филологического и культурологического анализа, погружения в культурно-историческую среду той или иной эпохи.

3. Особенности стилистики. Русский романс характеризуется специфической мелодикой, теснейшей связью вокальной партии с фортепианным аккомпанементом, а также особым вниманием к декламационной выразительности, что не всегда находит прямые аналоги в китайской или западноевропейской вокальной традиции.

Резюмируя, отметим, что мир русского романса уникален своей способностью синтезировать высокую поэзию, глубокий психологизм и национальную музыкальную идентичность в целостное художественное высказывание. Для китайских вокалистов освоение этого жанра представляет собой комплексную систему развития, затрагивающую технические, эмоциональные и интеллектуальные аспекты их мастерства. Это путь от виртуозности к подлинной артистической глубине, от владения голосом к умению выражать самые сокровенные движения человеческой души. В эпоху глобализации такой диалог культур не просто обогащает отдельного исполнителя, но и служит мостом взаимопонимания между двумя великими цивилизациями, демонстрируя универсальность и многогранность человеческих чувств.

Таким образом, проблема разработки специализированных педагогических подходов к освоению русского камерного вокала студентами из Китая приобретает высокую степень актуальности в рамках современной методики преподавания вокала, когда, как показывает педагогическое наблюдение, существующие универсальные методы оказываются недостаточно эффективными для преодоления указанного комплекса трудностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Князева, Г.Л. Критерии развития способности к творческой интерпретации музыкальных произведений у студентов педагогического вуза / Г.Л. Князева // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Вып. 1. – М: МГПУ, 2015. – С. 17-22.
2. Князева, Г.Л. Психолого-педагогические предпосылки индивидуальной образовательной траектории обучающегося в музыкально-исполнительском классе / Г.Л. Князева, А.Б. Печерская// Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – №1 (21). – С. 58-63.
3. Князева, Г.Л. Эмоционально-пластическая выразительность как необходимый компонент вокального мастерства / Г.Л. Князева, Т. Ван // Искусство и образование. – 2024. – № 1 (147). – С. 109-115.
4. Печерская, А.Б. Изучение текстовой и внетекстовой информации музыкального произведения в концертмейстерском классе / А.Б. Печерская, Г.Л. Князева // Проблемы управления качеством образования: сборник статей Международной научно-методической конференции (Санкт-Петербург, ноябрь 2018). – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2018. – С. 108-113.
5. Сунь, Цзинлун Биофизические основы освоения вокально-технических навыков / Ц. Сунь, Г.Л. Князева // Образовательный форсайт. – 2024. – № 3(23). – С. 128-132.
6. Цуркис, Г.Л. О некоторых психологических особенностях музыкально-исполнительской деятельности // Музыкальное искусство и педагогика на современном этапе развития. – М.: МГПУ, 2011. – С. 257-263.

Юе Чэнсэнь
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: hiphoenix0305@gmail.com

Yue Chengsen
Postgraduate student at the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ОРГАНИЗАЦИИ УСЛОВИЙ ОБУЧЕНИЯ ЭСТРАДНОМУ ВОКАЛУ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В РОССИИ И КИТАЕ

Аннотация. В статье рассматривается проблема организации условий профессиональной подготовки эстрадных вокалистов, которые наиболее эффективно реализуются на основе междисциплинарного подхода. Это создает условия для средовой социализации обучения, интеграции между дисциплинами, обретения более расширенного опыта подготовки к концертно-исполнительской деятельности с учетом обозначенных в универсальной модели принципов: межкультурной коммуникации, художественного восприятия, музыкальной выразительности.

Ключевые слова: подготовка вокалистов, универсальная модель, междисциплинарный подход, принципы обучения.

A UNIVERSAL MODEL FOR ORGANIZING CONDITIONS FOR TEACHING POP VOCALS TO CHINESE STUDENTS IN RUSSIA AND CHINA

Abstract. The article discusses the problem of organizing the conditions for the professional training of pop singers, which are most effectively implemented on the basis of an interdisciplinary approach. This creates conditions for environmental socialization of learning, integration between disciplines, and gaining a more extensive experience in preparing for concert performance activities, taking into account the principles outlined in the universal model: intercultural communication, artistic perception, and musical expressiveness.

Keywords: vocalist training, universal model, interdisciplinary approach, principles of teaching.

Введение. Тенденция к возрастающей роли профессионального музыкального образования эстрадных вокалистов в высших учебных заведениях с очевидностью проявляется в разработке пакета государственных документов (концепции, вариативные учебные программы и т.д.), в которых проектируются модели музыкального образования с вариативными возможностями их практической реализации.

Эстрадное искусство Китая связано с гармоничным соединением западной музыки и национального стиля, что открывает естественный путь вхождения в иные интонационные системы, в том числе восприятие музыкальных образов европейской и российской музыки в контексте с освоением мировой художественной культуры.

Относительно стабильные в зависимости от исторический эпохи и стилистики западноевропейские и русские тонально-гармонические и интонационно-мелодические основы, формообразующие структуры и так далее, исследуемые в образовательной деятельности китайскими студентами на определенных учебных дисциплинах в российских вузах, накладываются на личностный менталитет, отличающийся по многим значениям, а, главное, обладающий постоянством факт врожденного культурного кода. Поэтому любые современные эстрадные песни китайского исполнителя так или иначе, апробируя

современную музыкальную стилистику, будут основываться на гармоничности в восприятии целого, следуя законам конфуцианства. Этот аспект, сформированный вековой историей и есть врожденный культурный код, который постоянно включен в любой жанрово-исполнительский пласт китайской современной музыки – эстрадной, рок-музыки, электронной и так далее.

Материалы и методы. С *целью* повышения уровня профессиональной подготовки эстрадных вокалистов мы предлагаем универсальную модель обучения эстрадному вокалу в процессе профессиональной подготовки китайских студентов как в России, так и в Китае.

Структура разработанной универсальной модели включает взаимосвязь целевого, методологического, процессуального, содержательного, организационного, технологического и диагностического компонентов.

I. Целевой компонент раскрывает цель разработанной модели: повышение уровня профессиональной подготовки эстрадных певцов и расширение их музыкально-исполнительского опыта.

II. Методологический компонент базируется на *междисциплинарном подходе* [9], реализующем *принципы:* межкультурной коммуникации, художественного восприятия, музыкальной выразительности [10].

В педагогике искусства накоплен значительный опыт обучения эстрадному вокалу: работы А.Б. Арутюновой [1]; О.Я. Клипп [5]; Л.С. Майковской, Д.И. Гемаддиева [6]; О.С. Черновой [8] и многие другие.

Междисциплинарный подход реализуется в процессе музыкального образования обучающихся (направление подготовки 53.03.01 Музыкальное искусство эстрады), по профилю подготовки Эстрадно-джазовое пение (очной и заочной формам обучения). Включает учебные дисциплины и практику, а также факультативы исполнительской интерпретации с зачетами в конце первого, второго и третьего курсов, прохождение которой является важным, но не обязательным в дополнении к основному учебному плану. Учебный план в подготовке эстрадных певцов в вузах России реализует разнообразие задач профессионально-деятельностной направленности (художественно-творческой, культурно-просветительской и педагогической), полностью отвечая получению студентом заявленной квалификации в системе российского высшего образования (уровня подготовки бакалавров).

В педагогике искусства, благодаря исследованиям интеграционных процессов художественного образования, раскрыты межпредметные связи в качестве сопоставительной информации, вносящей необходимые разнообразные примеры, приучающие обучающихся к процессу анализа и сопоставления. Таким образом, в подготовке китайских студентов встает вопрос о необходимости разработки адаптированной программы обучения эстрадному пению, в основе которой лежит междисциплинарный подход при освоении комплекса музыкально-теоретических дисциплин.

Междисциплинарный подход при опоре на принципы всеобщей связи, системности, интегрированности, дополнительности и всесторонности, направлен на решение задач разрозненности учебных дисциплин. Однако в своем исследовании процесс обучения эстрадному вокалу базируется также на принципах: межкультурной коммуникации, художественного восприятия, музыкальной выразительности.

Принцип межкультурной коммуникации отражается в различных сферах культурного взаимодействия. Исследователи подчеркивают, что современному человеку необходимо иметь знания о разных культурах, также как и для развития каждой культуры необходимым является межкультурное взаимодействие как равноправных субъектов на основе межкультурного диалога, включая обмен определенной информацией [2].

Принцип художественного восприятия музыкальных произведений направлен на освоение разнообразного музыкального материала, побуждающего обучающихся к анализу музыкальных произведений, включая направленность на популярную музыку Китая и процессы диверсификации. Именно последние более всего, синтезируя разность культурных контекстов, обуславливают интенсивность включений в процессуальную сущность художественного восприятия конкретного музыкального произведения [3].

Принцип музыкальной выразительности связан с пониманием понятия «выразительность» в искусстве, что раскрывается в сложной системе элементов музыкальной выразительности. Основные факторы реализации данного принципа: формирование эстетического чувства; осмысление музыки и выразительности художественных образов; артистизм и выразительность движений на сцене.

III. Процессуальный компонент раскрывает наиболее эффективные условия подготовки эстрадных вокалистов:

1) условие социокультурной среды обучения (позволяет включить в образовательный процесс культурные связи современного общества на принципах межкультурной коммуникации с применением метода организации коммуникативного общения);

2) условие междисциплинарной интеграции (в рамках реализации междисциплинарного подхода способствует выявлению характерных черт эстрадной музыки, включая использование китайской пентатоники, народных музыкальных инструментов, элементов традиционной китайской оперы, позволяет погружать студентов к сопоставительному анализу музыкального материала, обобщая полученные знания на других учебных дисциплинах);

3) условие синтезирования личного бытийного опыта и расширения культурно-эстетического опыта (позволяет организовать погружение в процесс художественного восприятия музыкальных произведений, способствует осмыслению и обобщению культурно-эстетического опыта);

4) условие подготовки к концертно-исполнительской деятельности (позволяет, одной стороны, активизировать студентов к выбору эстрадного репертуара, а, с другой, формирует навыки оценивания исполнительского мастерства при опоре на сопоставительный анализ и осмысление музыкальной выразительности в условиях активного участия в концертной вокально-исполнительской и музыкально-просветительской деятельности).

Важно подчеркнуть, что самоидентифицированность как производный аспект творческой деятельности в определенных педагогических условиях обретает осмысленную демонстрацию владения разными техниками и вокальными приемами, которые нельзя обрести без погружения в тот или иной музыкальный материал, а, именно, композиторский, интерпретаторский и исторический. В этой связи интересно работать над синтезированием жанров, образов, форм западноевропейской и китайской музыки, русской народной песенной традицией и инструментальной многогранной палитрой Поднебесной. Например, близость духовных музыкальных практик Востока, где функции музыки отведена не только воспитательная и духовная роль, но и формирующая гармоническую личность человека миссия, сродни духовным сочинениям западной музыки, в частности, мессам. А многогранная широта китайских инструментально-вариативных музыкальных видов песен, столь созвучна русской народной культуре, что синергия здесь несомненна.

Всё вышеперечисленное предопределяет процесс диверсификации, который в определенной мере становится условием синтезирования личностного бытийного опыта китайского студента, обучающегося в российских вузах, с профессиональной рефлексией на принципиальную художественную направленность в восприятии, собственно, музыкального произведения.

IV. Содержательный компонент включает программу учебного курса «История эстрадной музыки в Китае». Обучение студентов по данному учебному курсу способствует адекватному восприятию музыкальных произведений, готовность к осмыслению и обобщению культурного опыта.

Основные темы учебных занятий:

Раздел 1. Развитие китайской эстрадной музыки в Шанхайский период (с 1927 по 1949 гг.).

Введение. Шанхайский период – это важный период развития китайской эстрадной музыки.

Тема 1.1. Первое творческое направление – джаз и танцевальная музыка.

Тема 1.2. Второе творческое направление – национальная музыка.

Тема 1.3. Третье музыкальное направление – западная музыка.

Тема 1.4. Синтез искусств и развитие «новой музыки» в шанхайский период.

Раздел 2. Развитие китайской эстрадной музыки в период Гонконга и Тайваня (с 1949 до конца 70-х гг. XX в.).

Тема 2.1. Появление китайской эстрадной поп-музыки.

Тема 2.2. Особенности формирования китайского музыкального стиля.

Тема 2.3. Сравнительный анализ китайской поп-музыки и Пекинской оперы.

Раздел 3. Развитие китайской эстрадной музыки в период материкового Китая (с 80 гг. XX в. – нач. XXI в.):

Тема 3.1. Период материкового Китая (континентального Китая) в 80 - х гг. XX века.

Тема 3.2. Северо–западный стиль.

Тема 3.3. Стиль рок–н–ролл в развитии эстрадной музыки Китая.

Тема 3.4. Студенческие песни 90–х гг. XX века.

Тема 3.5. Развитие эстрадной музыки в Китае в начале XXI в.

V. Технологический компонент. В подготовке эстрадных вокалистов важное значение в настоящее время обретают современные *технологии арт-менеджмента* [4]. С их помощью создается особая творческая атмосфера, в которой реализуется не только исполнительская деятельность, но и самостоятельный анализ, оценка, стремление обучающихся к самореализации. Также значимы *театральные технологии*, которые, с позиции педагогики искусства, влияют на процесс обучения через театральную игру и методы актерского мастерства [7].

VII. Диагностический компонент раскрывает диагностический инструментарий исследования оценки уровней профессиональной подготовки эстрадных вокалистов в разработанных педагогических условиях. В исследовании выделены основные три критерия: 1) художественно-творческий; 2) культурно-просветительский; 3) музыкально-деятельностный, а также уровни: низкий, средний, высокий.

Заключение. Теоретическое обоснование универсальной модели методики обучения эстрадному вокалу китайских студентов раскрывает основные компоненты: целевой; методологический; процессуальный; содержательный; организационный; технологический; диагностический. В разработанной модели обретают важное значение принципы: межкультурной коммуникации; художественного восприятия; музыкальной выразительности.

Междисциплинарные связи в системе подготовки эстрадных певцов претворяют последовательную социализацию студентов из КНР в вузах России, интегрируя их как в общую образовательную российскую систему, так и открывая новые платформы для включения китайских музыкальных тенденций в общемировую эстрадную индустрию и педагогическую практику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова А.Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов) // Известие ВГПУ, 2011. – №8 (62). – С. 94-98.
2. Бурьянова А.А., Бурьянов П.А. Проблемы межкультурной коммуникации в современном социоме / А.А. Бурьянова, А.П. Бурьянов. Столыпинский вестник. – №3. – 2023. – С. 1377-1386.
3. Командышко Е.Ф., Коняхина М.С. Художественное восприятие как предмет комплексного научного исследования / Е.Ф. Командышко, М.С. Коняхина // Искусство и образование: журнал теории методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. – 2020. – №2 (124). – С. 67-79.
4. Командышко Е.Ф. Арт-менеджмент: учебник / Е.Ф. Командышко. -2-ое изд., перераб. и доп. – Москва: ИНФРА-М, 2023. – 249 с.
5. Клипп О.Я. Обучение эстрадному пению на музыкальных факультетах педагогических вузов: автореферат дис. … канд.пед.наук / О.Я. Клип. – Москва, 2003. – 25 с.
6. Майковская Л.С., Гемаддиев Д.И. Основные тенденции и ориентиры в современной эстрадно-джазовой вокальной педагогике / Л.С. Майковская, Д.И. Гемаддиев // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – Т. 10. – № 4. – С. 89-100.
7. Соловьянова О.Ю. Средства театральной педагогики в развитии профессиональных качеств будущих вокалистов: автореферат дис. … кандидата педагогических наук: 13.00.07. – Москва, 2018. – 26 с.
8. Чернова О.С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности / О.С. Чернова // Педагогические образование в России. – 2014. – №12. – С.227-231.
9. Юе Чэнсэнь. Междисциплинарный подход в обучении эстрадных певцов – студентов из Китая / Юе Чэнсэнь, Е.Ф. Командышко, М.С. Коняхина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – №6. – Том 7. – С.122-131.
10. Юе Чэнсэнь. Теоретические аспекты реализации принципа музыкальной выразительности в подготовке эстрадных вокалистов / Юе Чэнсэнь, Е.Ф. Командышко // Педагогический научный журнал. – 2025. – №5. – С.212-216.

Ли Вэньюнь
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: li.wenyun1995@yandex.ru

Li Wenyun
postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Аннотация. В статье рассматривается проблема использования медиатехнологий в образовательном процессе студента-пианиста в современном Китае. Приводится характеристика цифровой экосистема, доступной современному студенту-музыканту. Раскрывается значение технологий в развитии исполнительских компетенций, выявляется роль медиаконтента в расширении художественного кругозора пианиста и формировании устойчивых междисциплинарных связей. Выявляются возможности искусственного интеллекта как ассистента в формировании и корректировке индивидуального образовательного маршрута музыканта-исполнителя. Рассматриваются основные аспекты геймификации музыкально-образовательного процесса студента-исполнителя. Отмечаются проблемы и риски использования медиатехнологий в процессе подготовки профессионального пианиста.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, подготовка пианистов в Китае, медиатехнологии, фортепианное образование, ИИ-технологии в музыкальном образовании Китая, медиаресурс в профессиональной подготовке студента-пианиста в КНР.

MEDIA TECHNOLOGY IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF PIANIST STUDENTS IN MODERN CHINA

Abstract. This article examines the use of media technologies in the educational process of piano students in contemporary China. It also describes the digital ecosystem available to modern music students. The importance of technology in the development of performing skills is revealed, and the role of media content in expanding the pianist's artistic horizons and forming sustainable interdisciplinary connections is revealed. The potential of artificial intelligence as an assistant in developing and adjusting the individual educational path of a performing musician is explored. The article discusses the main aspects of gamification in the musical and educational process of a student performer. The challenges and risks of using media technologies in the preparation of professional piano students are highlighted.

Keywords: music education pedagogy, pianist training in China, media technologies, piano education, AI technologies in music education in China, media resource in professional training of student pianists in China

В XXI веке система образования Китая, включая музыкально-исполнительское направление, переживает глубокую цифровую трансформацию. Мультимедийные технологии коренным образом меняют ландшафт музыкального образования в Китае, трансформируя его из элитарно-академического в более доступное, интерактивное и

персонализированное. ИИ-технологии проникают в академические жанры, доказывая свою эффективность не только на территории массовой музыкальной индустрии, но и в традиционно консервативной области акустического исполнительского искусства на европейских музыкальных инструментах. Это не просто техническое обновление, а стратегический сдвиг, инициированный в Китае на государственном уровне, направленный на подготовку нового поколения к вызовам цифровой эпохи. За последние годы появились научные статьи, осмысливающие процесс взаимодействия традиционных и новейших технологий в педагогике музыкального образования России и КНР [см. об этом: 4, 6, 7, 8, 9].

Фортепианное образование, исторически опиравшееся на многовековые традиции и академические педагогические подходы, активно интегрирует мультимедийные и информационно-коммуникационные технологии. Внедрение технологий решает две ключевые задачи: демократизацию доступа к качественному образованию и модернизацию методов преподавания, позволяя совместить изучение богатого национального наследия с формированием навыков будущего.

Фортепианное искусство в Китае переживает беспрецедентный подъем, а китайские пианисты стали неотъемлемой часть мировой концертной сцены. Традиционно китайская школа славилась безупречной техничностью, достигнутой за счет интенсивной практики и свойственной китайской культуре в целом технологии точного повторения за учителем. Однако сегодня, в эпоху цифровизации всех сфер жизни, система музыкального образования сталкивается с новыми вызовами и возможностями. Актуальной задачей становится не только воспитание виртуозного исполнителя, но и разносторонне развитого музыканта с широким культурным кругозором и креативным мышлением. Именно медиатехнологии становятся ключевым инструментом в этой трансформации, интегрируясь в учебный процесс и открывая новые горизонты для обучения, практики и творческой самореализации студента-пианиста. Как отмечает ряд исследователей: «в современном музыкальном образовании искусственному интеллекту придается особое значение, благодаря неоспоримым достоинствам для быстрой коммуникации и управления данными, создания, исполнения, обработки сочинений» [1, с.118].

Образовательный процесс, в том числе и в области совершенствования профессиональных навыков игры на фортепиано, сегодня строится вокруг цифровой экосистемы, которая включает несколько взаимосвязанных уровней.

После 2022-2023 годов значительное распространение получили онлайн-платформы и дистанционное обучение. Цифровизация радикально изменила формат взаимодействия педагога и студента. Проведение мастер-классов, лекционных курсов и даже регулярных занятий в режиме онлайн стало стандартной практикой. Это позволяет студентам из разных регионов Китая получать знания от ведущих педагогов центральных консерваторий, участвовать в международных семинарах и прослушивать уникальные архивные записи. Специализированные платформы, включая Xuexi.cn и онлайн-курсы ведущих консерваторий, предлагают структурированные программы. Интерактивные ресурсы с функциями обмена нотным материалом, совместной работы над партитурой в реальном времени и системой заданий формируют единую образовательную среду.

Образовательную среду существенно обогатили мультимедийные ресурсы и виртуальные библиотеки. Доступ к мировому культурному наследию стал практически безграничным. Студенты могут использовать:

– Онлайн-библиотеки и базы данных с оцифрованными автографами, критическими изданиями нот, научными статьями.

– Аудио- и видеотеки концертных выступлений великих пианистов прошлого и современности, что позволяет проводить сравнительный анализ интерпретаций.

– Специализированное программное обеспечение для работы с нотацией (например, Sibelius, Finale), для развития слуха и изучения теории музыки, для записи и анализа собственного исполнения. Во многих вузах Китая в учебном процессе используются цифровые аудиостанции (DAW) для основ звукозаписи и аранжировки, интерактивные программы для развития слуха и изучения нотной грамоты. Популярны мобильные приложения, такие как "TaoMusic", "Erhu Pro" или "Dizi Master", которые через геймификацию и пошаговые инструкции помогают ученикам осваивать ту или иную дисциплину, направленную на формирование общепрофессиональных компетенций студента-пианиста.

Медиаконтент зачастую представляют собой ценный источник информации о взглядах музыканта, позволяет проследить динамику его воззрений, убеждений, принципов. Например, в отношении композиторов второй половины прошлого века типична такая ситуация: «Наиболее полное, но далеко не исчерпывающее представление об основных чертах его мировоззрения можно со ставить, опираясь на статьи, посвященные различным вопросам музыкальной жизни, записи теле- и радиовыступлений, интервью для журналов и газет» [1, с. 238].

Медиатехнологии применяются точечно для развития конкретных навыков будущего пианиста при работе как над техникой, так и интерпретацией. Программы для нотной записи и аудиоредакторы (например, Adobe Audition, Ableton Live) позволяют детально анализировать собственные записи: выстраивать динамику, контролировать ритмическую точность, работать над качеством звука. Сравнение спектрограмм своей записи с эталонной помогает объективно оценить артикуляцию и педализацию.

Интерактивные клавишные станции и технологии Motion Capture. Современные цифровые пианино и синтезаторы, интегрированные с компьютером, предлагают:

– Библиотеки виртуальных инструментов (VST) для ознакомления со звучанием исторических фортепиано или для работы в жанрах современной электронной музыки.

– Функцию записи MIDI-данных, которая визуализирует каждое нажатие клавиши — силу, длительность, синхронность. Это незаменимый инструмент для самодиагностики технических погрешностей.

– Передовые эксперименты включают использование технологии захвата движения (Motion Capture), когда датчики отслеживают движения рук и корпуса пианиста, помогая оптимизировать игровой аппарат и предотвращать профессиональные заболевания.

Наиболее интересной и технологически насыщенной представляется виртуальная и дополненная реальность (VR/AR). Эти технологии создают иммерсивную обучающую среду: VR позволяет моделировать выступление на сцене конкретного концертного зала (например, Карнеги-холл) или абстрактного (фантастического) пространства для борьбы с эстрадным волнением, позволяют студенту стать частью виртуального оркестра, отрабатывая навыки ансамблевой игры с цифровыми "коллегами"; AR-приложения могут проецировать интерактивные подсказки прямо на клавиатуру, "оживлять" нотные листы, проецируя на них анимацию аппликатуры или историческую справку об исполняемом произведении. Эти инструменты создают уникальную погружающую среду, повышающую мотивацию и эффективность запоминания.

Одна из главных тенденций современного образования — акцент на комплексном развитии личности музыканта. Медиатехнологии — главный проводник в этом процессе. Наиболее распространенной практически на всех уровнях и специальностях музыкального образования является использование мультимедийных презентаций, где аудиоряд синхронизируется с нотным текстом, историческими фотографиями, репродукциями

картин, фрагментами кинохроники. Это погружает студента в культурно-исторический контекст эпохи создания произведения, углубляя понимание его содержания.

Вместе с тем, медиатехнологии помогают и обучающимся, так как современная молодежь активно стремится к созданию собственного контента. Например, студент-пианист все чаще выступает не только как интерпретатор, но и как создатель медиатекста. Студенты осваивают основы звукорежиссуры для записи своего портфолио, приемы создания аудиовизуальных инсталляций, где фортепианная музыка является частью единого цифрового полотна, используют графическую составляющую в рамках проектной работы, что выводит исполнительство за рамки академической сцены.

В последние годы в педагогику музыкального образования активно проникает Искусственный интеллект (ИИ), беря на себя разнообразные функции. Например, адаптивные системы обучения могут анализировать темп освоения студентом материала и предлагать индивидуальный образовательный маршрут, что, благодаря применению алгоритмов искусственного интеллекта, способствует более глубокой индивидуализации обучения. ИИ-анализаторы исполнения в реальном времени дают обратную связь по интонации, ритму и выразительности, выступая в роли «персонального ассистента» в часы самостоятельных занятий. Алгоритмы генеративной музыки используются на занятиях по импровизации и композиции, предлагая студенту творческие «вызовы» и вариативный аккомпанемент.

Набирающее популярность в профессиональной среде геймифицированное обучение, интегрирующее механизмы поощрения обучающихся, интерактивный опыт и цифровые технологии, незаметно меняет ландшафт фортепианного образования, предлагая новое решение для баланса между развитием навыков, расширением кругозора и освоением перспективных новаций в области музыкально-инструментальной педагогики. Геймифицированное обучение — это не просто превращение обучения в игру, а систематическое применение основных элементов и механизмов стимулирования интереса и поддержания мотивации к определенному виду деятельности из игрового дизайна, перенос обозначенных механизмов в неигровой контекст (образование) для повышения вовлеченности, внимания и настойчивости студентов.

Традиционно фортепианное образование в вузах Китая часто строится вокруг экзаменационного репертуара, что приводит к монотонности процесса; его направленности на успешное прохождение аттестационных процедур. Зачастую чрезмерное внимание уделяется технической точности, при этом развитие музыкальных эмоций и творческий поиск уходят на второй план; некоторые преподаватели используют достаточно жесткие методы обучения, что предрасполагает к появлению трудностей, связанных с поддержанием внутреннего интереса студентов-пианистов к освоению той или иной программы. Основная идея геймификации заключается в том, чтобы разбить длительный и трудоемкий процесс приобретения навыков на серию приносящих удовлетворение краткосрочных задач, путем постановки четких целей, предоставления немедленной обратной связи (например, начисления баллов), визуализации прогресса (накопления полосок опыта и значков уровня), вовлечения в социальное взаимодействие (рейтинг пользователей обучающего приложения по различным параметрам позволяет видеть свои результаты и прогресс по сравнению с другими). В освоении искусства игры на фортепиано это означает преобразование таких задач, как неизбежный технический тренаж, освоение репертуара, запоминание сведений из истории и теории музыки, в увлекательные и интерактивные задания, позволяющие студентам приобретать знания и навыки в процессе «игры».

Практика геймифицированного обучения игре на фортепиано в Китае постепенно распространяется от онлайн-приложений до офлайн-классов, тесно интегрируется с

локальными потребностями, что позволяет из всего многообразия использования игровых технологий выделить следующих трех аспекта:

1. «Умные» пианино и образовательные приложения[1].
2. Модель обучения «онлайн-офлайн».
3. Сочетание геймификации с традиционной китайской культурой или образовательной философией.

Рассмотрим последовательно каждый из обозначенных аспектов.

1. В настоящее время «умные» пианино и образовательные приложения — это наиболее распространенная форма геймификации музыкально-образовательного процесса. Большинство технологий представлено такими брендами, как «The One» и «Little Leaf», они превращают традиционные музыкальные инструменты (пианино, рояли) в интерактивные обучающие терминалы благодаря возможности их подключения к планшетам или смартфонам. На помощь музыканту-инструменталисту приходят световые подсказки, а в сочетании с интерфейсом приложения, напоминающим «Rhythm Master» с падением шарика или «водопадом», чтение нот и игра «с листа» превращаются в увлекательное интерактивное занятие, развивающее навыки разбора сложных партитур, что значительно снижает страх неудачи и сопутствующие многим китайским музыкантам трудности при воспроизведении нотации европейского образца.

Эффективной представляется также система оценки и обратной связи в реальном времени: каждый раз, когда студент-пианист выполняет упражнение или исполняет то или иное произведение, система выставляет оценки в реальном времени (например, «SSS», «A» и т. д.) по нескольким параметрам, таким как ритм, высота звука и полнота исполнения. Приложение генерирует визуальный отчет, предоставляя количественный и качественный анализ допущенных ошибок. Эта мгновенная, объективная и позитивная обратная связь существенно дополняет оценку преподавателя, эффективно мотивируя обучающихся к повторным занятиям для получения более высоких баллов.

Несомненным достоинством является структурированная учебная программа и система заданий по освоению того или иного навыка. Пользователю предлагается понятный и логичный маршрут для достижения образовательной цели, выстроенный в виде «карты уровней» или «путешествия». Выполнение ежедневных упражнений, разучивание нового произведения с последующими контрольными измерениями означают «прохождение уровня» и разблокировку нового контента или виртуальных наград, что разбивает долгосрочные цели обучения, стимулирует стремление к успеху, пусть пока и выраженному в звуковых или визуальных эффектах (за правильное выполнение задания) на экране смартфона.

2. Модель обучения «онлайн-офлайн». Многие учебные заведения, обучающие игре на фортепиано, интегрировали геймификацию в очное обучение, сформировав смешанную модель онлайн- и офлайн-обучения.

Такая модель позволяет оптимизировать мониторинг выполнения домашнего задания и повысить его результативность. Преподаватели задают домашние задания в игровой форме через внутреннюю систему управления и удаленно отслеживают частоту, продолжительность и кривую успеваемости как для каждого обучающегося, так и для всей группы в целом. Это делает образовательный процесс более гибким, позволяет вовремя выявлять возникающие трудности, направлять усилия на их преодоление, а также системно и целенаправленно выстраивает коммуникацию между аудиторной и самостоятельной работой студентов.

[1] К таким ресурсам относится, например, широко распространенное в Китае приложение с поддержкой искусственного интеллекта Xiaoyezi AI Piano Tutor, дополняющее процесс обучения игре на фортепиано.

При использовании «онлайн-офлайн». модели обучения преподаватели имеют возможность использовать функцию многопользовательского лобби программного обеспечения для организации онлайн-соревнований по скорости или точности выполнения заданий (например, по историческим или теоретическим дисциплинам) в режиме реального времени, преобразуя атмосферу в классе из индивидуальной практики в командное взаимодействие или дружеское соревнование, тем самым стимулируя игровую мотивацию студентов, формируя чувство сопричастности единой образовательной цели [см. об этом: 2].

3. Сочетание геймификации с традиционной китайской культурой или образовательной философией. В последнее время появились передовые исследования, направленные на сочетание игровых технологий с атрибутами традиционной китайской культуры или принципами образовательной философии. Например, идея разработки, получившей название «Кунг-фу на фортепиано» (功夫钢琴), черпает вдохновение из китайских боевых искусств и принципов цигун, таких как сосредоточенное намерение, контроль дыхания и скоординированные движения. В некоторых программах базовый тренаж для пальцев сравниваются со «стойкой всадника», фразировка — с «дыханием вселенной», что придает упражнениям более глубокий духовный смысл. Вместе с тем, игровые продукты, благодаря своей эффектности и внешней развлекательной направленности, точно отвечают двойным потребностям современных студентов, которые, с одной стороны, хотят доиться серьезных академических успехов, с другой — нацелены на легкое времяпрепровождение, быстрые успехи и признание собственных (пусть и небольших) достижений.

Аналитики мира ИИ-технологий прогнозируют, что игровые методы обучения игре на фортепиано в Китае в скором времени придут к перспективным для использования в образовательной среде результатам, Например, в ближайшей перспективе ИИ сможет не только определять правильное и неправильное, но и анализировать эмоциональное выражение исполнения и тонкие изменения в тактильных ощущениях, а также обеспечивать более интеллектуальное взаимодействие, такое, как имитация композиторского стиля, автоматическое создание аккомпанемента (к примеру, для китайских традиционных напевов, что представляет собой определенную трудность для многих студентов-пианистов) и персонализированная адаптация сложности при подаче нового материала или постановке образовательных задач.

Однако, несмотря на очевидные преимущества, процесс интеграция медиатехнологий и педагогики музыкального образования в сфере профессиональной подготовки пианиста приводит к ряду проблем. Выделим основные из них, наиболее важные для педагогики искусства:

1. Риск дегуманизации: важно сохранить живой диалог «педагог-ученик», где тонкие нюансы исполнительского мастерства передаются с помощью алгоритма, а благодаря личности наставника.

2. Неравенство доступа: Оснащение передовыми технологиями элитных консерваторий в мегаполисах и региональных вузов может отличаться, что усугубляет разрыв в качестве образования.

3. Недостаток педагогических кадров, владеющих и технологиями, и методикой их применения в специальных дисциплинах. Особенно это ощущается при стремительном развитии ИИ-ресурсов, опережающих подчас нормативный срок обучения в вузе.

Цифровая трансформация фортепианного образования в Китае — это закономерный ответ на вызовы времени. Медиатехнологии перестали быть просто вспомогательным инструментом; они формируют новую педагогическую парадигму, где студент-пианист является активным участником глобального культурного процесса. Из пассивного

исполнителя, оттачивающего технику, он превращается в исследователя, звукорежиссера, соавтора и медиахудожника. Как отмечают Кузнецова Е.О., Иванилова Т.В. «Для достижения успеха важно выбирать задачи, которые действительно интересны <…>, стимулировать на творческое решение встающих перед ним [обучающимся] задач, развивать в нем ответственное отношение к собственным действиям» [5, с. 197]. Медиатехнологии не должны сводить профессиональное обучение игре на фортепиано к простой игре, а скорее использовать разнообразный контент как мост, ведущий студентов к истинному творчеству, достигая гармоничного единства интереса и настойчивости, технологии и искусства. Целесообразное, педагогически продуманное использование технологий может стать для молодежи проводником к культурному наследию, позволит сохранить аутентичность, сделав изучение увлекательным и понятным для цифрового поколения. Успех будущей подготовки студента-пианиста, в том числе развитие лучших традиций исполнительских школ, будет зависеть от грамотного, уместного и педагогически целесообразного использования и инновационного потенциала цифровых технологий, открывающих путь к безграничному творческому эксперименту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л.Л. Искусственный интеллект и музыкальное образование / Л.Л. Алексеева, А.А. Михайлова, Е.Ф. Командышко // Вестник МГУКИ. — 2024. — №4 (120). — С.112–120.
2. Го Бинжу. Современные практики обучения детей игре на фортепиано в Китае / Го Бинчжу // Мир педагогики и психологии: международный научно-практический журнал. — 2025. — № 02 (103). — Режим доступа: https://scipress.ru/pedagogy/articles/sovremennye-praktiki-obucheniya-detej-igre-na-fortepiano-v-kitae.html (Дата обращения: 28.02.2025).
3. Иванилова Т. В Некоторые особенности художественно-творческого мышления В. А. Гаврилина / Иванилова Т. В. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2010. — № 120. — С. 237-243.
4. Командышко Е. Ф. Трансформация системы музыкального образования в России и Китае в контексте глобализации и медиатизации / Е.Ф. Командышко, Т.В. Надолинская // Казанский педагогический журнал. — 2022. — №2 (151). — С. 27–32.
5. 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.
6. Наговицын Р. С. Реализация информационных технологий в профессиональной подготовке учителей музыки в Китае и России: проблемы и перспективы / Р. С. Наговицын, Юйхао Цзян // Вестник КазГУКИ. — 2023. — №3. — С.114–119.
7. Храмова М.В. Практический опыт китайских учителей музыки в области цифровой трансформации / Пань Юнсяо, М.В. Храмова // Общество: социология, психология, педагогика. — 2025. — № 5. — С.105–111.
8. Цзян Юйхао. Использование цифровых технологий при подготовке преподавателей музыки в Китае / Цзян Юйхао // Вестник ТГГПУ. — 2024. — №1 (75). — С. 194–198.
9. Чжао Цзян. Применение автоматизированной системы обучения в музыкально-педагогических университетах современного Китая / Чжао Цзян // THEORIA. — 2022. — № 4. — С.49–54.